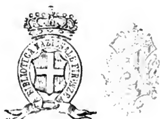
GIUSEPPE ROVANI

LE

TRE ARTI

considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei

VOLUME SECONDO
ED ULTIMO



MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI
1874.

LE

TRE ARTI

GIUSEPPE ROVANI

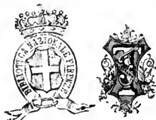
LE

TRE ARTI

considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei

VOLUME SECONDO

ED ULTIMO



MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1874.

Milano. — Tip. Treves.

PARTE SECONDA

GIOACHINO ROSSINI

Quando nella casa di un suonatore di tromba venne alla luce Rossini, Napoleone si metteva in viaggio per Tolone, Alessandro Volta tentava e ritentava, divinando, la pila, Vincenzo Monti scriveva il celebre suo sonetto colla coda al gran padre Quirino, Canova modellava il papa Rezzonico, Appiani cessava di ammirar Traballesi, Foscolo studiava greco e latino, Manzoni era mandato nel collegio dei Barnabiti, Nicolini imparava a leggere; nasceva Leopardi, nasceva Berchet, nasceva Grossi, nasceva D'Azeglio, nascevano Gioberti e Rosmini. Molti nomi uscivano dall'urna che l'Italia agitava e che dovevano formare un'epoca gloriosissima nella storia del pensiero nazionale e del pensiero universale.

La pittura e la scultura cominciavano la loro terza fioritura, la poesia il terzo risorgimento. Ma la mu-

sica teatrale, la più giovane, in Italia, delle arti, non avendo ancora compiuto il suo corso completo, e non potendo aver avuto decadenza, saliva la sua carriera ascendente ed era prossima al suo apogèo. Abbiamo detto che le Tre Arti, Poesia, Plastica e Musica, camminano sempre di conserva, meno qualche eccezione; e l'eccezione, in quanto alla musica e più specialmente in quanto all' opera in musica, stà in ciò, che essendo nata quando le altre arti erano già mature, dovette compiere le prime sue fasi indipendentemente da esse, dimodochè, quando pittura e scultura e poesia, per opera di Tiepolo, di Bernini, di Marini tripudiavano gajamente nella loro orgia carnale, la musica produceva allora il suo Dante, il suo Petrarca e il suo Beat'Angelico; e quando, alla metà del secolo scorso, pittori, scultori e poeti parevan gente uscita da un ospedale di pazzi, Leo, Durante, Pergolese, Jomelli, mantenevano la musica nei limiti di una purezza castigatissima, la quale non parea vero come potesse serbarsi intatta fra le meretricie laidezze delle arti sorelle.

Soltanto quando Alfieri e Parini imposero silenzio a tutti colla lor voce severa, e scacciarono i profanatori dal tempio, la musica, di tratto, si trovò in buona compagnia, e tanto da poter giovarsi di essa. Paisiello e Cimarosa vissero contemporanei di Parini, di Metastasio, di Canova e di Appiani, onde le Tre Arti si trovarono di nuovo avvinte in nodo fraterno.

Una volta che la musica potè spingersi alla corsa, di pari passo, colle altre arti, dovette piuttosto prendere esempio da esse, che imporlo; così fu costretta a scrivere sotto la dettatura della poesia.

Allorchè sorse Vincenzo Monti egli trovò che la let-

teratura patria era già stata redenta dall'Alfieri e dal Parini, ma che pur le mancava qualche cosa per raggiungere la perfezione. Alfieri, nell'affanno di infondere forza in una letteratura che pareva languire per tabe senile, spinse oltre la reazione, e fu piuttosto aspro che robusto. Parini, nello studio intorno al gusto ed allo stile, aveva esagerata l'accuratezza sino a parer leccato. D'altra parte, tanto all'uno che all'altro, poeti di volontà instancabile e di proposito generoso più forse che di prepotente istinto, mancò quella ridondanza di vena e quella pienezza di forze tutte naturali e indispensabili a condurre a maturanza un'arte. Per questo rispetto adunque la poesia, dopo il Parini, si trovò avere gli stessi bisogni della musica dopo Paisiello. Da qualunque lato si considerassero le produzioni di questi uomini insigni, la critica aveva ben poco da dire; non era che un senso vago e indefinibile quello che, anche non sapendo spiegare i proprj desiderii, pur s'accorgeva, sebbene in confuso, che qualche cosa loro mancava; come chi si trova al cospetto di bellissima fanciulla, non compiutamente adulta, prova il sentimento che il bello produce, ma nel tempo stesso s'accorge che quella bellezza è pur suscettibile di uno sviluppo maggiore, che a quelle forme eleganti, spiccate, graziose manca un ultimo requisito, manca la pienezza, il sintomo indicante che la natura ha compiuto l'opera sua.

Intanto che la poesia italiana aspettava di essere condotta a piena maturanza dalla fantasia straricca e dall'agilità prodigiosa di Monti, molte intelligenze minori s'agitavano, tra Parini e lui, occupati senza saperlo a somministrare nuova materia e nuovi modi all'Apollo Musagete che stava per giganteggiare. Frugoni, Mazza, Cesarotti ed altri mantennero quel crepuscolo luminoso che doveva preparare lo splendore di

un gran giorno. Lo stesso avvenne nella musica: Zingarelli, Carafa, Pavesi e più di tutti Generali, Spontini e Paer occuparono l'interregno durante la vecchiezza di Paisiello e il sorgere di Rossini. Avvicinando del resto questi due uomini, Monti e Rossini, nati in un medesimo angolo d'Italia, Faenza e Pesaro, non crediamo che davvero si riscontri in loro la più perfetta somiglianza. Ma è certo però che essi, per qualche tempo, furono come due re di due diversi regni e che, quantunque il secondo sia di gran lunga, nel regno proprio, più grande del primo, pure ha con esso delle somiglianze d'apparenza che non ha con un altro poeta, al quale, come dimostreremo, venne col tempo a somigliar tanto in sostanza.

Generali, Spontini e Paer sembra sieno stati mandati espressamente per preparare la via a Rossini. Generali, che raccolse poca gloria e conta molti fiaschi, fu l'inventore del *crescendo;* Spontini è stato il primo a sommovere l'orchestra con quegli effetti sonori che ampliarono di tanto le dimensioni dell'opera in musica; Paer segnatamente, confrontato a Rossini, ha tutti i caratteri di un precursore. Egli è come la mezza tinta di un colore pieno e vivace. Perfino nel carattere, nell'umore, nelle vicende, pare l'embrione del gran genio che doveva succedergli. Se la bizzarria del caso lo avesse fatto nascere vent'anni dopo, si sarebbe detto ch'egli era un Rossini in piccolo, e probabilmente non sarebbe sfuggito alla taccia d'imitatore. Ma, essendo nato prima, non fu per questo più fortunato, perchè venne come assorbito interamente dalla grandezza del successore, a proposito di che ben si può ripetere il vetusto adagio *del pesce grosso che divora il piccolo.* Nella sua prima giovinezza Paer fu vivace, bizzarrissimo, indolente, fuggifatica tanto che, se scriveva, non era già per-

chè vi si sentisse spontaneamente invitato, ma perchè lo commoveva il bisogno di riscuotere il quartale dal perfido impresario, e, se dalla penna gli scorrevano i più felici pensieri, non era già perchè li provocasse coll' entusiasmo di chi non adora altro al mondo fuorchè l' arte propria, ma sibbene perchè la natura lo aveva fatto in modo che, anche a suo dispetto, le idee piovevano abbondanti dalla sua penna fortunata. Dotato anch' esso del talento comico, e avendo sviluppatissimo il tubere della giovialità, non parve nato che per la musica vivace e briosa e, tutt'impasto come egli era d'argento vivo, parea come refrattario al sentimento profondo e malinconico della tragedia lirica; pure, nell'*Agnese*, tentò la via delle lagrime con sì affascinante prestigio che non parve possibile il poterlo in ciò superare. Anche negli amori sembrò voler preconizzare Rossini, e tra le quinte s'innamorò anch'esso delle nere pupille della prima donna, che sposò, accettando senza andare in collera, insieme col contraccambio dell'affetto, una pingue dote tutt'altro che sentimentale.

Quando alcuni critici che, per parer nuovi, si fanno oppositori sistematici — e di questi i più sono stranieri — si affannano, con tutte le astuzie di un'eloquenza che s' affida di prendere di fronte l' opinione publica e il fatto incrollabile di una fama universalissima e costante, si affannano, diciamo, a insinuar l'idea che l'originalità di Rossini sia ancora problematica, che la sua fecondità possa ammettere qualche eccezione, che infine, a voler trattar le cose coll'inesorabile giustizia dei tribunali, non si possa sentenziare con sicurezza essere il suo genio della più alta sfera, e perciò cantano e ricantano sino alla noja non essere il *crescendo* una sua invenzione, e la musica di Paer essere entrata quasi per intero nelle sue opere, e taluna fra

le concezioni più caratteristiche di Mozart, di Haydn, di Beethowen essere state adoperate senza molto scrupolo dall' Italiano a risolvere l'effetto di alcuni suoi pezzi, mostrano di averlo definito precisamente a rovescio.

Quando l'Ariosto rifà il *Baiardo* e, di una produzione che l' Italia e l'Europa avrebber dimenticato, compone un poema che la folla entusiasta chiamò divino prima che gli avversarj avessero deciso se non era in aperta contraddizione col codice dell'arte tradizionale il chiamarlo *epico*, è un genio perchè dà il soffio della vita a una cosa morta. Shakspeare riprodusse ne' proprj drammi, le comedie, le scene, i frammenti dei cento autori che lo avevan preceduto e i cui nomi son caduti in oblìo, e se esso sia stato un genio lo dica tutta la letteratura del secolo corrente, che prese da lui la nuova parola d'ordine. Goethe, il Giove Olimpico di Germania, non vantò mai più legittimi diritti per essere annoverato fra i genj se non allorquando, con un dramma stampato a Colonia, cent' anni prima ch' egli nascesse, ebbe pensato a fare il suo *Faust*, chè quasi tutti i caratteri che fanno corteo ai due principj, fatti persona, stanno già tutti nel tarlato volume di cartapecora, ma Goethe lo rifà e lo vivifica e gli dà tutti i doni per essere perpetuo; ed è molto più genio il poeta riproduttore di quello che non sia stato l' ignoto pensatore che aveva fatto il primo getto. Quando Foscolo coi pensieri, colle imagini, colle frasi, coi versi interi tolti ai classici latini e greci, come eruditamente mostrò Carrer, intarsia i suoi *Sepolcri*, e vi adopera quella prodigiosa e inspirata sequenza d'impasto per cui sembra una produzione tutta d'un pezzo, è un genio mirabilissimo di perfezione e d'armonia. In Byron stesso non v' è nulla di nuovo a rigore di parola; egli è il

Giano bifronte della poesia; da una parte è Rousseau, dall'altra è Voltaire, piange come l' uno e ride come l'altro, ma è un genio appunto per questa duplice combinazione e per la riproduzione felice di due uomini fusi in uno.

Allorchè una intelligenza di prim' ordine compare nella pienezza della civiltà, quando la materia prima è già tutta preparata e rimpastata e lavorata dagli ingegni che la precedettero, mancherebbe al proprio assunto se rifiutasse il già fatto per monomania d' inutile novità. A questi patti la più completa ignoranza sarebbe la salvaguardia del genio. Il genio è essenzialmente invasore e conquistatore. Egli fa suo tutto quello che trova per via, e, se i minori ingegni si lasciano trasportare dal suo carro falcato, non hanno che a far reclamo alla natura se non diede loro tal forza da fermare l'altrui velocità. I grandi fiumi si nutrono delle contribuzioni degli affluenti, e sono grandi fiumi appunto per questo. È una legge eterna della natura codesta che si formulò, torniamo a ripeterlo, nel vetusto adagio *del pesce grosso che divora il piccolo.*

Quando Rossini abbandonò a quindici anni le lezioni teoriche del padre Mattei, e, senza che gli venisse da altri consigliato, si diede affatto solo a mettere in partizione le sinfonie e i quartetti di Mozart e di Beethowen, mostrò, fin d' allora, quanto lo invadesse lo spirito di conquista. Egli non amava perdersi nelle regioni spopolate della teoria, dove non c'era da raccogliere nulla, ma si gettò addiritura sui campi fecondi dell'arte pratica, a risparmio di fatica e di tempo, appunto per trarre tutto il partito possibile da quello che avevan fatto gli altri, e ricco così di bottino, tirare innanzi sollecito; chè di nulla è più abborrente il genio che dell' indugiarsi in cose inutili. E

perchè l' assimilazione della sostanza altrui venisse pronta e felice, si diede tosto a comporre per conto proprio; e a sedici anni scrisse il *Pianto d'Armonia*, una cantata dove un giudice perspicace poteva presentire il germe di una grandezza futura. Anche Vincenzo Monti a dodici anni aveva scritto la *Profezia di Giacobbe*, alla cui lettura ancora si riscaldava in vecchiaia, e a dieciassette la *Visione d'Ezechiello*, qualche brano della quale non fu superato nemmeno dalla *Bassvilliana*. Chè uno dei caratteri del genio è la precocità, che nella vita de' grandi uomini si manifesta sempre se non in palese, in segreto; se taluno fu giudicato di lenta maturanza, non fu che per aver tenuti nascosti all' occhio del publico i primi esperimenti. È passata in proverbio la tardità di Alfieri, ma egli aveva pur letto in giovanissima età a' suoi amici, che già s' erano avezzi al suo predominio, un canto carnascialesco dove la satira scoppia da tutte le parti; e infatti la futura sua tragedia non fu altro che satira iraconda armata di pugnale; e passò del pari per genio di tardo sviluppo il più grande dei poeti italiani contemporanei, ma a sedici anni aveva anch'esso scritto un sonetto, dove il germe del futuro poeta c'è tutt'intero.

In quanto a Rossini poi, la sua precocità fu oltre ogni dire straordinaria, anche avuto riguardo alla rapidità con cui i lavori si succedevano ai lavori. In due anni, dal milleottocentodieci al milleottocentododici, dai diciotto ai vent'anni, Rossini scrisse otto opere, dove andava quasi provandosi e tentando e fiutando il publico da tutte le parti. Esse parvero come le avvisaglie di una gran giornata campale nelle quali si esplora d'ogn'intorno il terreno per vedere quale e quant'effetto si può cavare dalle proprie forze e dalle altrui. E intanto viaggiava; ora era a Venezia, ora a Roma, a Fano, a

Sinigalia, a Faenza, dappertutto. A Roma deve aver udito a declamare la *Bassvilliana*, e al Teatro Valle l'*Aristodemo*, e ne' boschi d' Arcadia le liriche vivaci, faconde, ridondanti del suo compaesano Monti, e la piena irruente delle improvvisazioni di Gianni. Tra arte e arte v'è una cognazione intima e prepotente, quantunque spesso inavvertita. Byron al cospetto dei colossi di Montecavallo si sente ardere il cervello, e concepisce, di tratto, tutto il canto sull'Italia del *Child*. Ora non è impossibile, quantunque di ciò converrebbe domandare conto allo stesso Rossini, che la corrente elettrica onde il *gobbo* del Pincio commoveva i mille uditori che accorrevano a sentirlo, quando era agitato dal suo dio, abbia fatto ribollire anche il sangue del Rossini, consigliandolo a quella scorrevolezza veloce e senza posa e a quella successione rapidissima di idee che è il suggello delle prime sue cose.

C'è di più: oltre agli esempj dell' arte, e all' eccitamento dègli applausi, v'era a quel tempo la concitazione assidua degli avvenimenti, che si succedevano senza posa. V' eran discussioni animatissime nei publici convegni, passaggio continuo di baldanzose soldatesche, un' epoca viva e vera che si svolgeva tra i tamburi e le fucilate. Come si poteva resistere all' idea di portar la banda militare sul palco scenico intanto che il cannone tuonava allegramente? All'uomo di genio tutto è scuola ed esempio e ispirazione, e spesso da fonti remotissime trae materia per le creazioni proprie. La fibra dell'uomo di genio è di una sensitività e d'una pieghevolezza che s' inflette a tutto e assume tutte le movenze del pensiero, in qualunque modo si manifesti. E nessuno potrà negare la fibra squisitissima di Rossini, un tempo dissimulata da una salute di ferro e dalla sua giovialità baccante e dall' indolenza. L' età non più giovine ri-

velò poi, negli spasimi nervosi onde fu tormentato il genio più sfolgorante del secolo, quella fibra squisita che una eccessiva pinguedine nascondeva agli occhi di Parigi.

Ma, tornando ai primi anni della carriera di Rossini, venne presto per lui la giornata decisiva; tutte le opere che scrisse dai dieciassette ai venti anni, cioè dal *Pianto d'Armonia* al *Ciro in Babilonia*, non erano state che prove ed esperimenti. In ciascuna di esse v'era qualche pezzo dove si sentiva la forza istantanea, diremo, di una mente creatrice, ma non v'era in esse la successione continuata di un lavoro, non v'era il costrutto architettonico, non v'era insomma la forza continuata, la sola che dichiari essere la facoltà inventiva pervenuta alla sua maturanza. Finchè un ingegno in un lavoro più o men lungo si limita a qualche parte dove concentra tutte le sue forze, per trovarsi poi spossato alle altre, può bene fare impressione sui pochi intelligenti, non mai farsi padrone del publico. Questi, per crearsi un'idolo, vuole una caparra abbondante, e sia pur essa di un unico lavoro, vuole però che per l'intero suo corso l'autore non abbia smarrita la lena.

Codesto saggio completo di tutta la forza della sua facoltà inventiva Rossini lo ha dato col *Tancredi*. Per esso acquistò il diritto di fare a fidanza col publico, e di seguire la volontà del suo genio senza legami e senza riguardi, di adoperare i cantanti a proprio servizio, e non già di scrivere in servizio dei cantanti, di adoperarli come esecutori, non già di averli come capricciosi padroni. L' aria famosa dei *risi*, come la chiamavano i Veneziani, fu l' ultimo sacrificio che Rossini fece ai capricci di una prima donna. Sacrificio felice che raddoppiò nel concetto del publico l'idea della sua strapotente spontaneità, e che insegnò a Rossini, uscente allora dal

noviziato, come ad un bisogno il publico riverito si lasci trasportare da un' inezia, e come spesso l'uomo di genio sia in obligo d' ingannare il publico con qualche nonnulla, per mantenersi in seggio. Dopo l'aria dei *risi* il genio più motteggiatore del secolo e il più profondo conoscitore degli uomini, tanto all' ingrosso che al minuto imparò, infatti, a dare spettacolo di spontaneità agli amici che andavano a visitarlo. Quando Rossini non volle alzarsi da letto per raccogliere il duetto che gli era di mano caduto in terra, e fece maravigliare l'amico dandogli a vedere come aveva pensato di comporre un altro duetto, piuttosto che prender freddo, in quel momento, il suo genio usciva dai confini della musica. Rossini in quel punto non era altro che un profondo speculatore psicologico, che metteva a profitto la bontà del publico credenzone, perchè, in quanto a genio musicale, Rossini fu grande veramente quando fece e rifece per venti e più volte l'adagio del finale primo della *Semiramide*, e non ebbe invece che una volgare spontaneità quando in pochi minuti scrisse la famosa cabaletta che forse gli era stata suggerita da una canzone popolare.

Il *Tancredi*, lo abbiamo già detto, mise i pieni poteri nelle mani di Rossini, che se li raffermò quasi contemporaneamente coll'*Italiana in Algeri*. La fragranza che si effonde da queste due opere somiglia a quella di una flora primaverile: tanto nella grazia sentimentale della prima, che nella briosa festività della seconda, v' è una freschezza di gioventù e una ingenuità di fattezze e un amabile candore che forse non ricomparvero mai più nelle opere successive di Rossini. Con tutto ciò, ci avventuriamo a dirlo, il suggello del genio di Rossini, non è peranco improntato del tutto in queste opere. Più che il dominio del genio, appare in esse l' agilità dell' estro, che è fiore

appunto di gioventù, e che molti si lasciano ancora indurre a confondere col genio. Il genio riguarda l'idea madre, il complesso architettonico di un' opera. Esso sorveglia al tutto, mentre l'estro non si occupa che delle parti. Il genio è creatore, è originale, è caratteristico, invade e domina e non piega innanzi a nessuna autorità; l' estro è spesso imitatore, egli si lascia trascinare dalla forza maggiore, scorre e sbizzarrisce anche nei campi altrui, e spesso trova l'applauso che al genio è negato. Pacini, per ispiegare l'indovinello con un esempio, fu un compositore d'estro esuberante, e per questo lato non teme il confronto di nessuno. Ma del genio non conobbe che le soglie. Così, trasportandoci in una sfera troppo lontana dalla musica, un capitano il quale non sappia fare che delle cariche brillanti non può aspirare al vanto di chi governa i movimenti strategici; Murat non è Bonaparte.

Però, se l' opinion nostra non è troppo avventata, il Rossini del *Tancredi* e dell'*Italiana* non vale, in faccia ai diritti del genio, il Rossini degli anni milleottocentoquindici-sedici-dieciassette, quando dalla sua testa prodigiosa uscirono *Barbiere, Otello, Mosè.* Taluno di coloro che sono abbastanza vecchi per aver potuto assistere alla prima rappresentazione dell'*Italiana* e del *Tancredi*, griderà anatema a codesta nostra asserzione, ma qual colpa è la nostra se essi vogliono confondere ostinatamente una cosa con un' altra, e non vogliono dare al *genio* quel significato alto, solenne, impreteribile che gli è dovuto e a cui ci avvezzarono quei dieci o dodici re del pensiero che risplendettero nel mondo da Adamo a noi? l'*Italiana in Algeri*, se si eccettui talune forme più robuste d' istrumentale, è ancora l'opera buffa di Cimarosa; il *Tancredi* non ha per anco quel suggello caratteristico che

valga ad impedire che Rossini possa per avventura confondersi con Paisiello. Ma il *Barbiere di Siviglia* non può essere di nessun altro fuorchè di Rossini. È in quell' opera che il genio di lui fece la sua prima e completa comparsa con tutti quei contrassegni onde non può esser messa in dubio la più alta sua sfera.

Quando sentiamo taluni, che in fatto di musica passano per santi padri e ne sono persuasi essi medesimi, a sentenziare che il *Barbiere di Siviglia* non è che un capolavoro di *grazia* e di *coquetterie*, davvero che ci par molto problematica la loro profondità filosofica. La *grazia* e la *coquetterie* non han nulla a che fare col *largo al factotum*, prodigio di potenza comica, e creazione tipica, nè la *coquetterie* c'entra per nulla in quel sublime pezzo del *temporale*, dove Rossini ha fatto vedere il solo modo legittimo con cui l'arte può riprodurre al vero i fenomeni della natura fisica, al confronto di che ci sembrano alquanto strani i tentativi di coloro che per imitare il vento fanno soffiare i cori, onde ci corre al pensiero il paesista Tanneur che, per imitare le sabbie marine, metteva la sabbia sulla tavolozza. Nel *Barbiere* son compenetrati, e a profusione, tutti gli elementi onde risulta il genio più completo della comedia e della satira, che si esprime con tutte le risorse di uno stile incomparabile, e dove la giovialità non nuoce al sublime, e il sublime non impaccia le più leggiadre grazie, e queste guizzano evidenti e spontanee in mezzo alla più profonda dottrina, la quale d'altro non è premurosa che di non comparire.

V'è un'accusa che i devoti delle cose esotiche fanno all'opera in musica italiana, e per questa la vorrebbero inferiore alle meraviglie oltramontane. Questa accusa riguarda i caratteri del dramma musicale. Si

pretende che i nostri maestri non si occupino punto di essi e facciano musica non per altro che per far musica, e che il talento di profilarli e contrassegnarli e condurli con verità di progressione, sia un privilegio cominciato con Mozart e passato da lui a Weber, e da questo lasciato in eredità a Meyerbeer che avrebbe portato seco nella tomba l'alto segreto. Ma davvero che, se certe asserzioni non facessero molto ridere, farebbero dispetto. Come si può condurre con più profonda perizia i caratteri dei personaggi di quello che Rossini abbia fatto con quelli del *Barbiere*? Del resto è codesta una condizione indispensabile della musica drammatica, senza di che nessuna opera potrebbe andar libera dalle fischiate; chè il senso comune non potrebbe applaudire a una musica che falsasse per consuetudine il carattere dei personaggi. In tutti quei capolavori pertanto della scuola italiana, da Scarlatti fino a Rossini e successori, che, in Italia e fuori, furono riconosciuti tali, i caratteri ci sono perchè ci devono essere e perchè, se non ci fossero, il publico d' Italia insieme a tutti i publici d' Europa avrebbe fatta la sua giustizia. La differenza stà in ciò che in Italia tutto si fà per istinto e senza fatica, e in conseguenza senza pretesa; mentre nelle scuole che son segnalate altrove si ostenta con pompa, e, anche per quelle parti del componimento che sono una condizione indispensabile del suo modo di essere, si mette in sull'avviso il publico con artifizj suggeriti dalla natura stentata.

« Quel che non ha natura, arte procura » Il proverbio delle donne si può applicare anche alle arti senza loro far torto; onde abbiam veduto in alcune opere celebrate che sono di scuola straniera o la vanno ormeggiando con faticosa insistenza, contrassegnare ciascun personaggio con una frase di convenzione, la

quale si ripete ogni qualvolta il personaggio si mostra in iscena; come se, rappresentando il dramma parlato, il *buttafuori* fosse incaricato di gridare ad ogni uscir di personaggio: *Ecco il tiranno, ecco il primo amoroso, ecco il caratterista.* Convenzioni utili, se vogliamo, ma che, invece di essere le scoperte del genio che va innanzi, son poveri appoggi della fiacca natura che non sa sostenersi da sè stessa. A chi ha le gambe sane non giova l'invenzion delle grucce.

Col *Barbiere di Siviglia,* Rossini adempì dunque a tutte le condizioni di un genio comico, ma in un modo sì straordinario e prodigioso ch'ei sembra che Goldoni, Molière e Beaumarchais gli abbiano comunicate le loro forze riunite. Chè Rossini è vero e spontaneo come Goldoni, è sublime e filosofo come Molière, è satirico come Beaumarchais, e tutto questo senza uscire dall'unità del componimento, e dominandosi con sì profonda cautela (quella cautela che mai non abbandona il genio, sebbene non si lasci mai scorgere in sua compagnia) da non mancar mai alla seguenza dell'impasto.

Ma il prodigio del *Barbiere* non bastava ad appagare Rossini; per lui era troppo poco l' essere un genio di specialità. Dell'arte sua voleva il dominio intero, universale, assoluto. E, sentendosi forse a ripetere dagli stessi ammiratori che il suo genio era essenzialmente comico, meditò di provare altrui com'egli era tutto quello che voleva essere, e che l' arte, proponendosi l'imitazione dell'uomo e dell' umanità, idealizzandola, ne doveva aver tutte le faccie come tutti i temperamenti.

Così, giacchè aveva messo in movimento tra il publico tanta corrente di festività gioviale, pensò a commuoverlo tanto da cavar le lagrime anche alle più impassibili nature, e scrisse l'*Otello.* — Che un uomo

sia tanto grande in un genere solo dell'arte da congiungere in sè tutti i meriti che in altri si trovano divisi, è una cosa che si può anche capire; ma ciò che colpisce di meraviglia si è che quell' uomo stesso, uscendo dal genere per il quale solo pareva nato, si faccia a tentarne un altro che, per soprapiù, non ha nulla di comune col primo; ciò che colpisce si è che quell'uomo, lasciando di punto in bianco il socco per il coturno, raggiunga di tratto il culmine dell'altezza tragica. Se l'autor del *Tartuffo* avesse scritto la *Fedra*, se da una testa sola fossero scaturiti il *Ventaglio* e il *Saul*, se Aristofane avesse saputo essere Sofocle, ben si poteva gridare al miracolo; ma tanto fece Rossini, e senza far chiasso, e senza darsene quasi per inteso. Di tutta la musica scritta a far piangere altrui, o per proposito di scuola o per prepotenza irresistibile di natura, da Gluk a Bellini, l'atto terzo dell'*Otello* stà ancora alla prima altezza. Il grido d' *Orfeo* che chiama *Euridice*, l'ultima preghiera di *Norma* al padre sono emanazioni sublimi di cuori profondamente appassionati; ma la romanza di *Desdemona* e il canto del *gondoliere* sono qualcosa di più. È la testa che indovinò il cuore, è il genio che invocò tutte le sue potenze e le fece cospirar tutte insieme a impadronirsi della pietà del publico, che, soggiogato, venera più di quello che ammiri l'autore di sì divina bellezza.

Il *Barbiere* fu dunque la più perfetta comedia musicale di Rossini. L' *Otello* sugellò mirabilmente la sua potenza tragica. In seguito, il *Mosè* fu la più alta e vasta concezione dell'arte musicale, tant'è vero che per mandarla a compiuta maturanza, anche a Rossini, che è tutto dire, convenne riprendere il fiato per compir l'opera, e lasciar trascorrere dieci anni di meditazione dal primo getto all' ultimo complemento.

Ma nel *Mosè* si esce dai limiti del dramma e della tragedia. Sono le vaste proporzioni dell'epopea sacra che in quest'opera l'audace maestro ha dovuto affrontare; poichè, se nel *Barbiere* dovette misurarsi con Beaumarchais, e nell'*Otello* con Shakspeare, nel *Mosè* si trovò al cospetto della grandezza biblica. Dire che Rossini non fu minore all'arduo argomento, dire che vi trasfuse il color locale con prodigiosa divinazione, dire che i caratteri vi son precisati con quella magistrale risoluzione di contorni che di più non potrebbe farsi colla parola, che la musica quasi con doppia trama vi sa rendere il duplice elemento della natura egiziana e del carattere ebraico, che se da un lato s'innalza fino alle soglie di Jehova onnipotente, dall'altro ci sa rendere le gravi e cupe cerimonie dei sacerdoti d'Osiride, e che anche il linguaggio della passione s'inflette alla varietà del cielo e dei costumi e della credenza religiosa, è ripetere quello che perfino i nemici di Rossini e i sistematici avversarj d'Italia hanno proclamato più volte. Che se, dal campo dell'ispirazione e della vena melodica e di tutto ciò che costituisce quasi a dire il privilegio e il segreto della scuola italiana, si passa a considerare in quest'opera il magistero dell'istrumentazione, in cui si è convenuto che gl'Italiani sieno di tanto inferiori agli stranieri, Rossini vi dischiuse tanti tesori di sonorità, che anche Meyerbeer ne raccolse ricchezze a piene mani; così, mentre le melodie soavi del *Tancredi* avevano già trasformato le convinzioni musicali del dotto alemanno, il finale primo del *Mosè*, dove con insuperabile magistero si rende il fenomeno della natura che rompe le sue leggi per obbedire al comando mosaico, e si esprimono al vivo i lamenti e le grida del popolo, l'introduzione dell'atto secondo e il gran finale terzo, diedero forse l'idea a Meyerbeer di quei

nuovi colori strumentali che ricomparvero poi nel *Roberto* e negli *Ugonotti*.

Le tre opere *Barbiere*, *Otello* e *Mosè* contengono tutto quello che il genio di Rossini poteva dare. Se egli non avesse scritto altro, non per questo potremmo ammirarlo meno. L'*Armida*, la *Zelmira*, la *Donna del Lago*, osiamo dire la *Semiramide* stessa (del *Guglielmo Tell* parleremo poi) non contengono alcuna cosa da cui sia dimostrato che il suo genio abbia fatto un passo al di fuori e al di là di *Otello* e di *Mosè*. La *Cenerentola*, il *Turco in Italia*, la *Matilde di Schabran* e le altre opere buffe non vennero ad aggiungere nulla a ciò che Rossini aveva fatto col *Barbiere*. Ma, per conquistare l'universalità della fama, e impadronirsi della publica affezione, e costringere la moltitudine a collocarlo al primo posto in fatto di musica, ci volevano, lo vediamo anche noi, le altre quaranta opere; chè, per ottenere un posto stabile nella memoria del rispettabile publico, bisogna soffiargli continuamente all'orecchio, convien comparirgli innanzi di continuo, convien perseguitarlo, se fa duopo, anche cogli scarti e colle superfetazioni dell'ingegno. Il publico è come una bell'amante: per conquistarla non sono mai troppi i sagrifizj e le proteste e le divozioni; ma, conquistata che sia, giovano persino le infedeltà e gli strapazzi per mantenerla serva devota. E Rossini trattò spesso il rispettabile publico come una di tali amanti; e il publico se gli innamorò dietro così perdutamente, che raccolse con avidità persin le briciole cadute dalla sua lauta mensa.

Se non che, anche il publico, come le amanti tenute schiave dagli arbitri amatori, si ricatta alla prima occasione, e si riserba il diritto di rappresaglia per quelle occasioni precisamente in cui gli amatori bisbetici ritornano ai primi entusiasmi. Non crediamo

che l' opera *Bianca e Faliero* sia un capolavoro dal principio al fine; ma il celebre quartetto poteva essere sufficiente ad attestare al publico che Rossini non lo pigliava a gabbo. Eppure il publico questa volta trattò con una certa perfidia e con ingratitudine l'uomo per cui avea fatto pazzie; e gli stessi commilitoni dell' *Osteria del Gallo*, che nel tempo che il gran genio stava componendo erano andati a visitarlo in silenzio e a salutarlo in silenzio per non rompergli il filo dell'ispirazione, gli stessi amici quasi ruppero fede al loro Dio. Della *Semiramide*, rappresentata per la prima volta a Venezia, non parliamo. Ognuno sa come il publico di Venezia accolse male quell' opera, intorno a cui, in memoria delle vecchie cortesie, Rossini aveva speso ogni sorta di cure, e gettate a profusione le ricchezze della sua fantasia, come un principe del medio evo in un giorno di corte bandita. A questo tempo pertanto, essendosi rotto il buon accordo tra Rossini e i suoi adoratori, esso andò in cerca di nuovi amori, come un *lion* che, trovando la sua donna infedele, fa un viaggio a Parigi per divagare gl'importuni pensieri; e forse fin da quel giorno fermò il partito di punire per sempre col suo silenzio l'ingrata patria.

Quando Rossini si recò a Parigi avea già fatta la conquista dei due mondi, quantunque non avesse che trent' anni circa. E fu questa una fortuna. Se non avesse avuto quest'altra battaglia da combattere, forse si sarebbe adagiato sugli allori con più agio ancora di quello che abbia fatto. Ma col *Nuovo Mosè* fece restar muti anche gli efori del teatro, e strappò un abbraccio di ammirazione frenetica persino a Cherubini; e col *Guglielmo Tell*, combattendo tutto solo per Italia contro Germania e Francia, uscì vittorioso dal torneo, che si chiuse dietro lui dandogli vinta la lite. Se non che, ciò che Francia e Germania concessero al-

l'uomo, non vollero concedere alla nazione, e, magnificando gli ultimi trionfi del Pesarese, intendevano di lodare sè stesse, insinuando l'idea che il *Guglielmo Tell* non sarebbe uscito così perfetto dalla mente dell'autore, se quell'allievo già stracco di gloria non fosse venuto a prender lezioni di perfezionamento all'università musicale di Parigi. Queste cose, come ognun vede, noi le ripetiamo ridendo, ma in Francia furono dette sul serio, quando sull'altare del *Guglielmo Tell* si vollero immolare dalle dottissime parrucche le cinquanta *operette* cresciute sul misero suolo d'Italia. Del resto, se noi siamo felici che il *Guglielmo Tell* sia uscito dalla mente di Rossini, per mostrare che ben può la scuola italiana assumere tutte le forme delle altre, mentre alle altre non riuscì mai di assimilarsi la nostra vena melodica, non per questo, costretti a far un cambio, daremmo mai il *Barbiere*, per esempio, nè il *Mosè*, per il *Guglielmo Tell.*

Dopo tutto ciò, a dispetto dei vanti della scuola germanico-francese, e della sua pretesa influenza sulla mente di Rossini, la dimora del gran maestro a Parigi fece scomparire quella che era una delle qualità caratteristiche del suo genio, la *fecondità.* In una lunga serie d'anni scrisse due opere, leggere anzichè no, il *Viaggio di Reims*, che è come un breve sogno del suo passato, il *Conte Ory*, grazioso e vivace, ma di una leggerezza spumante come lo *Champagne*, e nel quale, tanto il grand'uomo era fatto pigro, fece entrare il pezzo capitale del *Viaggio a Reims;* rimasticò il *Maometto II*, trasmutandolo nell'*Assedio di Corinto;* rifuse il *Mosè*, al quale diede più vaste forme architettoniche, aggiungendo quasi un intero primo atto, il finale dell'atto terzo, e la musica delle danze. E finalmente, per tre lunghi anni meditò e rimeditò e scrisse ponderatissimamente il *Guglielmo Tell*, per con-

quistare, come abbiamo detto, anche il piccolo ma ostinato mondo dei dotti. La fecondità miracolosa di Michelangelo e di Paolo Veronese, sulle rive della Senna si era trasmutata nella longanime lentezza di Delaroche. E il capolavoro uscì, e il piccolo mondo fu conquistato; ma il gran mondo non fece un' accoglienza d'entusiasmo a quell'opera senza della quale, come ci assicurano i dotti germanico-francesi, sarebbe ancora oggetto di contestazione il diritto di Rossini alla gloria perpetua de' secoli. Nei dieci anni di Francia non scrisse dunque che tre opere, e a dispetto, e a malincuore, e non per altro che per adempiere una promessa lasciatasi sfuggire in un momento di imprudenza, e per pagare un debito a dei creditori inesorabili; e in quanto al *Guglielmo Tell*, se vi spese intorno tanti anni e tante cure, nol fece per altro forse che per quella smania che s'impadronisce d'un uomo quando vuol vincere una scommessa.

I maestri di musica e i sacerdoti invecchiati nei più reconditi misteri dell'arte assicurano, e per verità non si può loro negar fede, che il *Guglielmo Tell* di Rossini sia come un serbatojo inesauribile d'arte e di scienza musicale, dove un'intera generazione di maestri di seconda mano può attingere la sua quota di melodia e d'armonia per acquistar fama e danaro; dove anche un maestro di levatura, in un momento di peritanza e di dubbio, può pigliarsi quello che fa pel fatto suo senza nemmanco parere un copista; dove per tutti gli accidenti possibili della passione e dell'affetto e delle situazioni drammatiche, e per tutti quelli del canto e della istrumentazione, v'è un modello, una norma, un consiglio. Noi siamo felicissimi che codesta specie di Bibbia dell'arte musicale sia uscita dalla testa prodigiosa di Rossini; ma, lo ripetiamo, noi non saremmo mai per sacrificarle il *Mosè*,

dove il genio lampeggia di una luce ancora più solenne, che par quasi eccedere la natura umana. Noi abbiam sentito il nuovissimo capolavoro rossiniano quando in Italia viaggiava sotto il pseudonimo di *Vallace*, come un principe reale che vuol serbare l'incognito, senza compromettere le campane dei capoluoghi per dove passa; e allora le trasformazioni e i tagli e le invalide esecuzioni non ci permisero di potercene fare una idea netta, ma l'abbiamo sentito anche fuori d'Italia, eseguito inappuntabilmente, con tutto quell'apparato di mezzi straordinarj voluti da Rossini, e cantato per soprapiù nella lingua stessa in cui parla il Tell dei tre cantoni, cosa che vorrebbe dir molto per i seguaci della realtà storica; e non ci fu difficile allora di poter farci il preciso concetto della grand'opera di Rossini, anche senza essere maestri di musica. Tra il *Guglielmo Tell*, tra le altre opere minori della scuola germanico-francese e i capolavori musicali della scuola italiana, passa quella differenza che esiste tra il dramma diffuso fatto per la lettura, e il dramma concentrato fatto per la rappresentazione. Ora noi non ammettiamo che si debban far drammi per la sola lettura, perchè allora vien più opportuna un'altra forma dell'arte; e per la stessa ragione non ammettiamo che vi debban essere opere in musica di cinque atti, perchè la lunghezza non è una condizione dell'arte, e perchè nemmeno il genio sa scongiurare la noja, e la stessa bellezza ingenera sazietà quando non sa scomparire a tempo.

Egli è certo che, dalla prima all'ultima nota, tutto si conserva alla medesima altezza nel *Guglielmo Tell;* nè v'è un passaggio solo che tradisca, anche al più attento e preparato investigatore, un istante di languore, una tentazione di trascuratezza. Ma tanto più è provato da questo quanto abbiamo detto, chè un

mezzo indispensabile all'arte per destare il piacere è il magistero del saper essere sobrio; e chi non cessa mai dal girare e rigirare intorno allo stesso argomento, se dà prova di fantasia inesauribile, non dimostra altrettanto criterio nell' economia dell' opera. Del resto, quando si scrive un' opera di cinque atti, non è sempre alla musica che un maestro può servire; egli deve tener dietro a tutte le esigenze del dramma parlato, e deve per conseguenza adattarsi ad uscire dalle attribuzioni dell' arte propria per invadere i campi dell' arte altrui. Da questo conflitto delle due arti, che tentano soverchiarsi e disputarsi il campo, vien come un ritardo all' andamento spontaneo dell' opera. Comprendiamo assai bene che tutto è alto e perfetto nel *Guglielmo Tell;* ma l' altezza e la perfezione sono sempre relative alla scuola germanico-francese, che vuol costringere la musica a far ciò che non le tocca, e a contravvenire al bisogno irresistibile del proprio genio, che è quello di affrettarsi, agitando e commovendo. I sostenitori della scuola ultramontana parlano in nome della verità e della realtà, la quale, secondo loro, vien tradita perchè non può essere tutta abbracciata nel succinto libretto italiano. Ma quando, al cospetto dell'opera in musica, si parla di verità e di realtà, la questione si fa troppo seria e complicata, e, di domanda in domanda, e di pretesa in pretesa, se si vuole esser logici, si corre pericolo di scivolare sino alla proscrizione dell'opera stessa; perchè il canto, se può essere, ed è infatti, un mezzo leggittimo della lirica, nol può essere sempre della drammatica, e perchè l'invenzione del dramma per musica non fu altro che un mostro pieno di fascino attraente, il quale non venne già ad imitare, ma a sostituir la natura.
L'opera in musica pertanto non è che un ramo con-
5 venzionale dell' arte, introdotto per dare alla musica

una più ampia sfera, epperò la musica vi dev' essere regina, e tutto deve essere fatto in suo servizio; e quando noi vogliamo assistere al dramma della vita vera e reale, abbiamo Sofocle e Shakspeare e Schiller e Alfieri, senza bisogno di violentare la musica per costringerla a far ciò che non deve, e ad invadere i diritti che spettano soltanto al dramma parlato.

Nell'anno milleottocentoventinove, dopo che il *Guglielmo Tell* ebbe chiamato a Parigi tutti i maestri d'Europa che avevano danaro sufficiente per mettersi in viaggio, e dopo che tutti i maestri d'Europa ebbero dichiarato che opera più gigantesca e più perfetta non era mai uscita dai regni della musica, Rossini si trovò nella condizione di Alessandro Magno quando andò ad alloggiare nella reggia di Persepoli, allorchè tutto il mondo fu per lui conquistato, e all' insaziabile eroe pur troppo non rimase a far altro che prendere delle solenni ubbriacature. Più fortunato però di Alessandro, Gioachino Rossini non ebbe mai un soverchio trasporto per la bottiglia, e, non essendo strapotente come un re dell'evo antico, non sentì mai la tentazione di uccidere i suoi vecchi amici per vincere la noja. Ma dalla noja non si salvò. A soli trentasette anni, quando i più de'mortali cominciano a far capolino fuori dell' oscurità in cui passarono la prima parte della vita, e a raccomandarsi al publico rispettabile perchè loro faccia giustizia, e a mandare il primo anelito d' una seconda vita, Rossini in un istante di cruda fermezza pensò di darsi la morte; chè un uomo dell'arte, quando giura di non far più nulla per l'arte, e mette il genio in istato di quiescenza, cessa di vivere relativamente a quel posto in cui la natura avealo collocato e nel quale soltanto gli era concesso di essere un uomo diverso dalla moltitudine volgare. Dai diciassete ai trentasette anni, Ros-

sini rappresentò la parte che la natura gli decretò, ma da quell' epoca sino alla sua morte non fu che un uomo malcontento, come il volgo dei milionarj, e sprezzator sistematico di tutto, come un nobile d'antica prosapia. Ei volle confondersi e smarrirsi in mezzo alla folla per assistere al rumore che il suo genio e la sua gloria avrebbero lasciato nel mondo. Egli fece come Carlo V, ci si perdoni lo strano confronto, che si depose vivo nel cataletto per sentire in che modo i frati avrebbero cantato il loro *Miserere* intorno alla sua bara. Se non che, a Rossini la bara non fu che un letto di milioni, e il *Miserere* si risolse in applausi prolunganti il loro eco in tutti i teatri d'Europa, e nei lamenti tutt' al più che sorsero da tutte le parti contro il suo ostinato silenzio.

Ma questi lamenti sono poi giusti? Rossini ha fatto male a morire di morte volontaria? È egli vero, come abbiamo udito, che il genio abbia l' obbligo di lavorare in perpetuo per il publico, e che questi abbia il diritto d'importunarlo come un debitore insolvente? Noi crediamo di no. Quando un uomo che fu prodigo del proprio per buona parte della vita, a un tratto si riduce al punto di negar la miseria di un obolo a chi gliene fa importuna ricerca, piuttosto che indizio d'avarizia, è un grave indizio che la cassa è vuota. Se un uomo dell'arte si riduce a non dar più nulla, gli è perchè non può dar nulla; non può dare, intendiamoci bene, in proporzione di quello che ha fatto prima, o non vuol dare se non può superare il già fatto. Il genio continua a fare per far meglio, o per far diversamente, perchè si tedia ed arrossisce di ripetere la stessa cosa, o di non poter battere una via nuova. Senza dunque far torto a Rossini, noi siamo convintissimi che, anche a minacciargli la corda, egli non

avrebbe saputo mai più rinnovare il prodigio del *Largo al factotum*, e della romanza dell' *Otello*.

Vi sono uomini che, per compire il corso ascendente della loro carriera artistica, hanno d'uopo d'impiegare l'intera vita: Goethe cominciò a venti anni col *Werther*, e finì a ottanta col *Divano;* cominciò colle tentazioni del suicidio, e finì col sorriso eterno del voluttuoso oriente. Metastasio cominciò a sedici anni, e a settantasei era ancora visitato dalle ispirazioni. — Vi sono uomini che sembrano ringiovanire quando gli altri invecchiano: Parini quarantenne cominciò quell'opera che doveva mandare il suo nome all'immortalità, a sessantacinque anni s'innamorò della Tron, e scrisse l'ode *Il Pericolo*, dove c'è un rigoglio e un impeto e una foga di gioventù che provocano la meraviglia. — Ma vi son uomini che quel che debbono dare lo dànno presto, e in brevissimo tempo. Vittor Ugo era vecchio a trent' anni, e dopo quell'età si ridusse a rimasticare le prime ispirazioni. Giuseppe Giusti studiava ancora all' Università quando scrisse le sue *Satire*, ed ebbe una decina d'anni di sì feconda e formidabil vena, che diede tutto in quel breve periodo, tanto che le ultime sue cose, che pure dettava non ancor quarantenne, ci fanno accorti che quel rarissimo ingegno cominciava a rigirare intorno a sè stesso. Ma che fa a noi se un grand'uomo ci dà le sue ispirazioni piuttosto in gioventù che in vecchiaia, piuttosto in breve e fuggitivo periodo che durante l' intero corso della vita? A guerra finita il giudizio degli uomini e delle cose.

Il mondo dunque non ha altro diritto che di giudicare le opere di Rossini, giacchè a trentasette anni egli annunciò al mondo di aver finito. Se un galantuomo contrae un debito con un terzo, e se al pagamento di quel debito non fu stabilito un termine preciso, sarebbe strano che il creditore, soddisfatto nel più

breve tempo possibile, pretendesse che la sua vittima continuasse a pagar danari, perchè non ha avuto la prudenza di uccidersi subito dopo avere adempiuto i propri oblighi. Non tutti hanno la condiscendenza di Bellini di morire a trentatre anni per placare la critica. — Del resto, quel bizzarro creditore somiglierebbe molto a quella parte di publico, insaziabile nelle sue pretese, che si lagna con Rossini perchè non volle più scrivere; la qual parte del publico sarebbe poi stata capacissima di retribuire a fischiate il grande autore, se per avventura non avesse accontentato tutti i suoi gusti. Rossini fece adunque quel che doveva fare, poichè un altro sintomo che accusa la presenza del genio è quello di saper ritirarsi a tempo. — Cornelio Silla si dimise dalla dittatura, perchè non ebbe la sorte di essere messo in pezzi dal furore del popolo, e lo stesso forse avrebbero fatto Alessandro e Cesare, se il primo non fosse morto ubbriaco a trentadue anni, e il secondo non fosse stato colto dal pugnale di Bruto. — Contenti dunque del solo diritto di tener conto di ciò che Rossini ha fatto, sènza pretendere altro, vediamo ora quali sono le cagioni perchè la sua musica ha avuto un successo così rapido, così universale e costante quale forse non l'ebbe mai nessun altro maestro.

La simmetria ritmica, la straordinaria intelligibilità, l'ampiezza della melodia e del colorito armonico, la magniloquenza dello stile, che non vien mai meno a sè stesso, nemmeno negli istanti in cui è facile a comprendere che il gran maestro fu côlto da un'indolenza invincibile, ma più di tutto quella *sancta simplicitas*, che è il *vade mecum* tanto delle azioni morali come delle opere dell' arte, sono le doti che spiegano il successo straordinario delle composizioni rossiniane. Nelle opere di Rossini, tutto è nella più per-

fetta proporzione; ne' suoi ritmi non v'è esempio di stroppiatura, nel piano della composizione v'è una perspicuità prodigiosa che non si ravvisa in alcun altro maestro, e la mente non si trova mai impacciata a comprendere il significato delle sue idee.

E, in quanto alla semplicità, se a tutta prima può parer strano il vanto che noi concediamo a Rossini per questa dote preziosa, fu però già osservato che sebbene si debba ammettere il carattere decorativo della musica di Rossini, e quantunque sia vero che prima di lui niun compositore sia stato sì prodigo d'ornamenti avventizj, pure il fondo primo delle sue idee è semplice e piano, e codesta semplicità traluce chiaramente attraverso alla vegetazione e la floridezza straricca dello stile.

Ma, insieme coi pregi e colle virtù costanti delle sue composizioni, contribuirono in grado eminente a far rumoreggiare la sua fama anche quelli che la critica severa è in obligo di chiamare difetti e peccati.

Il *manierismo* — chè tutti gli uomini che hanno originalità sono condannati ad aver manierismo — giovò a distinguere le sue dalle composizioni di tutti gli altri; l'incessante uso delle terzine contribuì più che mai alla vivacità affascinante delle sue composizioni; l'abuso delle appoggiature aggiunse un tal *mordente* alle sue frasi, che queste si fissarono nella memoria in virtù appunto di quell'abuso. Avviene dell'arte quel che avviene delle femminili beltà, che a provocare amori furibondi ci vuol in esse qualche cosa che, pur nella ridondanza d'ogni perfezione, esca alquanto dalla voluta regolarità de' contorni. Aspasia incatenò alle proprie le sorti di Pericle, non per altro che perchè aveva la linea del naso uscente dalla inappuntabile regolarità greca. All'incontro, quelle bellezze femminili che non hanno pur l'ombra di un difetto, che nem-

meno un professore d'elementi saprebbe trovare in contravvenzione coi precetti scolastici, possono ad un bisogno servire di controstimolo, invece di mettere il sangue in tumulto. — Or, passando ad altra questione, nel principio di questi studj abbiamo detto come il nostro intento non si limitasse a considerar la musica in sè sola, ma bensì nelle sue relazioni colle altre arti; e a proposito di Rossini, cercando un uomo che gli facesse riscontro spontaneo nell'arte della parola, a tutta prima, non tenendo conto che delle splendide apparenze, ci parve che Vincenzo Monti presentasse molti punti di contatto con lui. Ma le apparenze non bastano, ed è nella più intima sostanza delle cose che si devono rintracciare le somiglianze. Però, dopo un più maturo esame, ci parrebbe di poter dire che l'uomo che più di tutti, nella propria sfera, faccia riscontro a Rossini sia Alessandro Manzoni. Noi sentiamo già che una tale opinione parrà stranissima ai più, ma nel tempo stesso ci accorgiamo che ciò può dipendere dal fatto appunto che le apparenze ingannevoli fanno ingombro all'intima sostanza delle cose, e impediscono di vederle quali sono; e le diversità manifeste che si osservano nella vita di questi due uomini ponno far velo al giudizio, al quale in ultimo non compete altro obligo che di considerare le sole produzioni della loro mente, e l'influenza prepotente che esercitarono sull'arte.

Il primo fatto per cui Rossini e Manzoni si fanno preciso riscontro l'un l'altro, è il primato che ciascuno nel proprio campo ottenne in Italia e fuori per consenso concorde, universale. Fétis, non amicissimo dell'arte italiana, dà a Rossini codesto primato inaccessibile ai maestri viventi; Fauriel e Artaud, in quella Francia che vuol essere la prima in tutto, proclamarono ad una voce esser Manzoni il più grande dei

poeti contemporanei. Chi non crede alle nostre parole si prenda l'incomodo di leggere le opere di questi scrittori insigni e galantuomini. — Ma non fu universale del pari la fama di Vincenzo Monti; le sue opere non percorsero l'Europa. All'*Aristodemo* e alla *Bassviliana* non toccò la sorte di essere poste fra le opere più ammirate dalle letterature straniere, poichè non trovarono un eco sincera in nessuna traduzione che ne rivelasse i pregi nativi. Codesto fatto può anche essere un'ingiustizia, ma è nondimeno una di quelle ingiustizie che toccano appunto agli ingegni non completi, e dei quali il merito non consiste che nella pompa delle forme esteriori; forme esteriori che, scomparendo in una traduzione, non bastano a far che uno scrittore abbia la cittadinanza presso tutte le nazioni. Per questo rispetto Vincenzo Monti non può dunque venir a paro con Rossini, la musica del quale fu recata a commuovere perfino i selvaggi delle selve primigenie.

Ma, lasciando da parte la fama e la gloria, che sono le conseguenze del merito anzichè il merito stesso, è nella sostanza, nella grandezza, nell'originalità, nella perfezione delle loro opere che Manzoni e Rossini sono veramente i re di due diversi regni. — Un'altra virtù caratteristica, poi, che essi hanno in pari grado, virtù che è il distintivo dei veri genj, perchè li fa esser varj e vasti come il pensiero e la vita, è la potenza che hanno di esercitare il riso ed il pianto, come se fossero costituiti dalle nature riunite di due uomini diversi. Gl' ingegni che non sanno fare altro che ridere o piangere, non sono completi, sono uomini a mezzo, i quali della vita non riflettono che un lato solo. Dante piange e ride, alla sua foggia s' intende; egli è sublime ed è grottesco; accanto alle creazioni più pure e celestiali, pone le più strane fi-

gure. — Michelangelo, sotto a *Cristo Redentore*, ha messo in caricatura lo stesso diavolo. — *Ofelia* e *Falstaff* uscirono dall'unica mente di Shakspeare. — Così è di Manzoni: l'elemento comico corre e serpeggia per tutto il suo celebre romanzo, e sbizzarrisce talvolta persino tra le lugubri scene del lazzaretto. È alle spalle di *Don Abbondio* che un'intera generazione ha riso e ride tuttora, e rideranno i futuri, perchè quella creazione è un tipo verace che appartiene a tutti i tempi e a tutte le società. Ma se la memoria, correndo a questa figura, ci allarga di giovalità i precordj, correndo poi a *Cristoforo* e a *Federigo*, ci appiana il volto di una severità compunta; e, ricordando i personaggi delle tragedie, comanda il pianto e ci percuote di orrore tragico; chè il dolore non può trovare più profonda espressione come in quel passo sovrano:

Oh tempi! oh casa
Di Desiderio *ove d'invidia è degno*
Chi d'affanno morì!

Nè l'umanità trovò viscere di poeta più frementi come in que'versi solenni:

Una feroce
Forza il mondo possiede e fa nomarsi
Dritto; la man degli avi insanguinata
Seminò l'ingiustizia, i padri l'hanno
Coltivata col sangue, e *ormai la terra*
Altra messe non dà.

Codesti passi sono di una grandezza tragica che non si trova in Alfieri; ma è quella stessa altezza tragica che, quando è raggiunta dal gioviale Rossini, lo fa superiore allo stesso Gluk appassionato.

Un'altra qualità caratteristica per cui Rossini e Manzoni non possono confondersi cogli altri ingegni che fiorirono nel corrente secolo, stà in quella originalità indipendente per la quale impressero un movimento affatto nuovo all' arte che professarono; stà in quella pienezza di facoltà per la quale, allorquando non riformarono del tutto un ramo dell' arte, lo completarono. Monti riprodusse, non riformò, non completò. In esso si vedono distinti tutti gli elementi coi quali eran nati molti poeti prima di lui, ma non ebbe mai la virtù di assimilare tanta varietà di caratteri in una pasta unica da cui potesse uscire, se non la novità assoluta, almeno l'apparenza della novità;

Egli scrive tragedie in lode mia

avea detto Alfieri; e così, e con più ragione ancora, avrebbero potuto dire e Dante e Chiabrera e Metastasio e gli altri.

Non così fu di Manzoni. Egli mise a contribuzione tutti quanti, ma fece in modo che non apparisse più traccia di essi nel nuovo edifizio letterario che egli costrusse sulle loro fondamenta e coi loro materiali; egli non invase alla spicciolata i dominj altrui, riportando in casa propria una ibrida varietà di maniere e una veste screziata, bensì trasse gli altri nel proprio dominio, e li sottomise alle proprie leggi, unificandoli. È precisamente la stessa grande elaborazione che operò Rossini in musica.

Ecco perchè questi due uomini, nella storia del pensiero, vanno collocati a paro; la musica fu condotta a maturanza da Rossini, come da Manzoni fu condotta a maturanza la letteratura. Da questi due grandi fiumi reali sgorgarono poi e laghi e correnti

e rigagnoli, ciascuno dei quali si diffuse per una via propria, ma ciascuno dei quali deve ripetere di là il suo modo d'esistere. Così Berchet spicciò con spontaneo eflusso dalla feconda vena della storia di Manzoni, mentre Borghi emanò dalla limpida sorgente degli *Inni Sacri,* e Grossi e D'Azeglio e gli altri da quel poema in prosa, vario e naturale come la vita, che era la sola forma ragionevole ai tempi nostri. Medesimamente, dalla romanza di *Desdemona* uscì Bellini, il figlio più sentimentale di Rossini, e dal *Largo al factotum* uscì l'autore dell'*Elisir d'Amore,* e dalla dotta compagine onde è fin troppo densa la *Semiramide,* fu nudrito Mercadante. A questi figliuoli lasciò Rossini il suo vasto regno, perchè si dividesse come quello di Carlo Magno, senza speranza che si conservasse congiunta la primitiva grandezza.

VINCENZO BELLINI

Nacque in Catania nell'anno milleottocentouno; ancor fanciullo, fu introdotto alla disciplina musicale, perchè questa era la professione del padre. Avendo il giovinetto dato indizio di qualche felice istinto, venne mandato al Conservatorio di Napoli, dove negli anni primi della sua educazione vegetò confuso tra la folla dei colleghi; anzi, i più parevano superarlo in tutto ciò che è ginnastica e tecnica abilità, e in tutto quello che significa prontezza di percezione e attitudine ad apprendere in fretta il già detto e il già fatto dagli altri. Infelice nel toccare il piano-forte, poco atto nel valersi degli altri strumenti, irresoluto e tardo nella soluzione dei problemi aritmetici applicati alla musica, in conclusione era piuttosto l'ultimo che il primo tra gli scolari; tanto che i maestri lo trascuravano e lo tenevano in poco conto, se si eccettui taluno d'indole più mite, che pose amore alle grazie

ingenue di lui, e a quella bellezza incantevole del suo volto giovanile, e a quell'armonia fisica che pareva essere il sudario d'una recondita armonia d'intelligenza e d'affetto, di cui per qualche anno non trapelò verun raggio manifesto.

Per chi tien dietro alla storia intima degli istituti d' educazione, riescono quasi sempre costanti taluni fenomeni. V'hanno in essi i giovani precocissimi, che, aiutati anche da qualche combinazione favorevole, cominciano a fermare l' attenzione dei maestri, e a superare di tanto i condiscepoli da toglier loro persino il sentimento dell'emulazione e dell' invidia. Costoro percorrono il loro cammino in linea retta, di bene in meglio, perfezionandosi di continuo, e costituiscono le così dette celebrità scolastiche. Talvolta, come, per esempio, avvenne di Meyerbeer, tali celebrità hanno il privilegio di continuare dal primo passo per tutta la loro carriera artistica, ma pur sovente avviene ch'essi facciano sosta in sui vent'anni. Giovinetti straordinarj, destinati ad essere uomini comuni. V'hanno poi giovani la cui indole inconcepibile e come avvolta in una vaga nubilosa e in un letargo più o men fitto, fa di continuo crollar di compassione la testa dei professori, fin che pervengono all' età della crisi intellettuale, nella quale di slancio prendono una corsa non sospettata per lo avanti da nessuno. In generale i primi, o offrono il melanconico spettacolo di un ingegno perfetto che tramonta nell' età in cui il resto degli uomini comincia a rafforzarlo, oppure sono destinati ad essere ingegni di memoria, di dottrina e di combinazione, ordinatori felici di ciò che fu trovato da altri. I secondi invece sono per lo più destinati a discoprire e a rivelare altrui un ordine nuovo di idee e di fatti. Intelletti squisitissimi e rari, hanno bisogno di una più lunga gestazione per maturarsi, portando in sè

stessi il germe occulto dell'originalità e dell'opposizione. Del resto, l'urto che ricevono da tutto ciò che li circonda nella prima loro età è quello appunto che li fa così attoniti e incerti e lenti, perchè hanno in sè il principio che reagisce contro al mondo esterno, e, avendo da mandar fuori una data serie di idee tutte loro e tutte originali, trovano difficoltà ad assimilarsi le idee altrui. Ecco perchè riescono così tardi all'apprendere.

Cotali intelligenze poi che tendono ad un'assoluta originalità di idee e di sentimenti, e che son chiamate, comunque sia il linguaggio in cui vennero ammaestrate, alla più alta sfera dell'arte, per lo più sono male adatte a quella che si può chiamare la parte tecnica dell'arte stessa; ad esse tuttociò che è fuori dell'ordine puro ed eccelso dell'intelligenza e del cuore riesce ingrato e difficile. Ecco forse perchè Bellini non fu mai compiutamente abile nella parte meccanica della musica, nel toccare, per esempio, i varj strumenti d'arco e da fiato in cui venne educato. Egli suonò il violino, il flauto, e, come volle l'arte sua, anche il piano-forte, ma in nessuno toccò la perfezione, quantunque abbia lasciato scritti alcuni pezzi per ciascuno di tali istrumenti. Bensì, quando giunse a quel grado dell'istruzione che i precetti dell'arte, sterili per sè stessi, si dovevano attuare nella composizione di soggetti dove il primo campo era dovuto all'idea ed all'effetto, allora ei si trovò alla testa de' suoi colleghi, dai quali prima era stato superato. Molti, coll'aiuto del tempo e colle risorse della tecnica valentia e dell'abilità della mano, pur riescono a farsi interpreti del pensiero; Bellini invece, arbitro per prepotenza di natura di rivelare le esuberanze dell'animo suo, spontaneamente commosso, giunse col tempo a farsi padrone anche degli elementi materiali dell'arte.

Meyerbeer s' innalzò all' idea passando attraverso la materia; Bellini invece, in virtù dell'idea, che in lui era già potente, pervenne a dominare la materia stessa. Finchè si trattò di presentare al maestro di contrappunto pezzi staccati, saggi di canoni e di fughe, tal' altro, che doveva poi nella carriera artistica occupare un posto tanto distante da Bellini, era sembrato d' immenso tratto superiore al timido collega; ma quando si trattò di comporre un tutto, Bellini sembrò maturo, mentre gli altri s' arrabattavano ancora tra gli esercizj scolastici.

Coloro, del resto, i quali ancora oggidì non si azzardano di stimare compiutamente la musica di Bellini, perchè hanno paura che esso non abbia fatto i suoi studj regolari, e non siasi abbastanza esercitato nella ginnastica del contrappunto, si rassicurino guardando all' elenco de' suoi saggi scolastici, che passarono sotto alla severissima censura dell'arcigno e incontentabile Zingarelli. Son essi una *Cantata*, tre *Messe*, due *Dixit Dominus*, tre *Vesperi*, quindici *Sinfonie*, due *Fughe* e un assortimento di *Quartetti*. Costoro pertanto, guardando ai documenti in carta bollata che può presentare ad ogni richiesta l' ombra di Bellini, la vittima più percossa dai pedanti e dagli spiriti limitati travestiti in maschera di sapienti, possono star sicuri ch' esso non fu mai un compositore per azzardo, e che la sua *Norma*, per esempio, e la sua *Sonnambula* e i suoi *Puritani*, sono veri capolavori musicali più vicini che mai alla perfezione; epperò quei signori che stanno ancora perplessi, possono benissimo lasciarsi andare all' ammirazione, come quel tale che aveva studiate le opere di Montecucoli e di Vauban, il quale non si lasciò persuadere a credere che la battaglia d'Arcole fosse una vittoria, se non allorquando fu

bene assicurato che il giovane Bonaparte aveva fatto i suoi studj regolari nel Collegio Militare di Brienne.

Ma, tornando a Bellini, il titolo della prima opera che scrisse in Conservatorio fu *Adelson e Salvini;* questa fu il piano inclinato che dai banchi scolastici lo avviò al palcoscenico; e fu pel sapore insolito che offeriva quel frutto primaticcio, ch' ei potè scrivere due anni dopo l'opera seria *Bianca e Gernando* per le scene del teatro San Carlo di Napoli.

Correva l' anno milleottocentoventisei; tutt' Italia non risuonava che del nome di Rossini, e tutti i teatri dall'Alpi al Lilibeo non riuscivano ad assicurar le sorti degli impresarj se non rappresentando le opere di lui. A nessuno pareva possibile una musica che non fosse fatta su quello stampo; quanti maestri erano scritturati, per assicurarsi il compatimento del publico dovevano scriver musica rossiniana; e il publico schiamazzava con tutto il furore di una aspettazione schernita se, andando in teatro alla prima rappresentazione di un'opera nuova, non avesse sentite le forme, i ritmi, i crescendo, tutte le illusioni insomma che gli facessero credere ancor presente Rossini. Chè il gran maestro erasi recato in Francia in un momento di malumore verso l' ingrata patria, perchè gli andò terribilmente al naso il mezzo fiasco della *Semiramide* a Venezia, e il fiasco completo della *Bianca e Faliero* a Milano; e il publico universale, come pentito di quell' ingiuria, e fatto più accorto della grave perdita dai furori straordinarj che il suo maestro cominciava a provocare anche in Francia, e dalle somme ingenti che guadagnava in Inghilterra, la quale, in fatto di musica, si regola col bollettino, il publico italiano dunque, più pentito che mai di non aver saputo incatenare in Italia il suo maestro, credeva rimediarci accrescendo sempre più

la propria ammirazione, e pretendeva che tutti i giovani maestri fossero vittime da immolarsi all' altare di lui, perchè, o piacevano in teatro, e li berteggiava col titolo di plagiarj, o tentavano emanciparsi dal prepotente dominio, e li respingeva a suono di fischiate.

Pacini e Donizetti provarono, più che tutti, gli effetti di codesto strano umore del publico; il secondo, in ispecie, parve, in quel subisso di universale delirio, aver perduta la tramontana, e tanto era persuaso che per piacere bisognava assomigliare a Rossini, ch' egli andava addirittura a pigliar roba da lui e, sotto spoglie più o meno mentite, la ripresentava al publico, il quale, pure qualche volta applaudendolo per amore di Rossini, crollava il capo sul giovane compositore, e lo chiamava *Dozzinetti*, tanto si compiaceva a disprezzare tuttiquanti per esaltare il Giove Olimpico della musica.

Quel che intanto abbiam detto basta dunque per provare che il periodo più pieno, più vasto, più universale della voga di Rossini, quello in cui era pericoloso il gettar qualche dubio sul conto suo, pericoloso il manifestare ammirazione per altri, fu il periodo appunto in cui il giovinetto Bellini dal Conservatorio passò al teatro. Ognuno può imaginarsi con che coraggio uno poteva pensar a tentare, non dirò una rivoluzione, ma una semplice diversione nell' arte. Tutto era terribilmente avverso, non spirava un'aura propizia. Che cosa dunque ci voleva per osar di abbassare una bandiera nel momento appunto che tutti non volevan che quella ? — Ci voleva uno che ripetesse il proprio coraggio dall'amore profondo dell' arte, più che dall'ambizione e dalla smania dell' applauso; che quell' amore lo derivasse da quei comandi prepotenti di natura che sforzano l' uomo a fare, anche a dispetto d' ogni pericolo; che quell' in

telligenza fosse così squisita, e per istinto così divinatrice del prossimo rivolgimento che dovea subir l'arte tutta quanta, da sentirsi placida e tranquilla perchè presentiva con sicurezza che tosto o tardi il publico si sarebbe anch'esso tramutato. Era il genio insomma, il quale è un misto di ragione e d'istinto, d'ardimento e di accortezza. Al posto di Bellini, che cosa avrebbe fatto una mente ecletica — concediamo ch'ella pur fosse profonda e vasta — la quale avesse dato ragione a tutti per essere applaudita da tutti? che cosa avrebbe fatto un ingegno ambizioso che avesse esagerata la scuola rossiniana, per dar ad intendere di volerla far progredire? Non avrebbe purificata l'arte — l'avrebbe corrotta.

Ciò che prova la superiorità mentale di Vincenzo Bellini è l'aver contribuito, non sappiamo se per volontà deliberata o per quell'intuito spontaneo che deriva appunto dalle arcane movenze del genio, a mettere l'arte sua sulla via delle Arti sorelle. Non può aspirare al primo posto in un'arte se non chi sa farsi espressione evidente e concreta delle vaghe aspirazioni del secolo e della nazione, depositate in confuso nel gran serbatorio della moltitudine. Rossini era già stato in grado eminente l'espressione del suo tempo. La rivoluzione francese, e l'*Enciclopedia*, e Napoleone, e le omeriche battaglie, e il vasto ordinamento delle publiche cose, e l'incessante frastuono onde tutta Europa echeggiò per anni molti, si risente nell'arte vastissima di Rossini, com'erasi risentita in Monti e Foscolo e nell'improvvisatore Gianni e in Porta e in Canova e in Camuccini e in Pinelli; benchè, essendo genio nella propria sfera più grande di tutti i nominati, paresse persino accennare agli svolgimenti posteriori dell'arte; svolgimenti che si determinarono col nuovo spirito del secolo che, dopo tanto

dispendio di vita esterna, amò concentrarsi in sè stesso, e meditare e tranquillarsi in una credenza. E, quasi disilluso e pauroso della mitica grandezza del genio della guerra, ch'era venuto a gettar lo stupore nelle menti, amò affidarsi al mite lume di un vero più accessibile alle intelligenze. Onde nella scienza si generò il genio tranquillo e pensieroso della storica verità, e nell'arte si cercò l'imitazione della natura ingenua e schietta piuttosto che il volo di una fantasia che movesse senza misura e senza ritegno. E come Bartolini spinse la plastica a nuovo intento, e Grossi amò di essere più ricco di affetti sinceri e più sacerdote della natura che dell'ideale fantastico, così Bellini si strinse tosto in connubio con costoro.

Non parliamo di Manzoni, perchè la vastità straordinaria della sua mente ci obbliga di lasciargli un posto a parte, come nella musica lo abbiamo lasciato a Rossini, a Mozart, a Beethoven; quantunque, del resto, sia esso il genio per eccellenza della storica realtà e del vero, che è il suggello del nuovo periodo dell'arte. In poesia pertanto chi fa più opportuno riscontro a Bellini è, come abbiam detto altrove, Tommaso Grossi, quantunque, a nostro credere, il primo sia nella propria sfera assai più elevato del secondo; tanto che, per certi rispetti, parrebbe avere il diritto di poter essere avvicinato a Manzoni, se l'universalità del costui genio non lo allontanasse da lui. D'altra parte poi, troviamo sempre più esatto il riscontro di Bellini e Grossi, perchè l'elemento patetico è quello che costituisce il carattere principale e più duraturo delle loro produzioni, e Bellini potè sentire prima dell'invito di Manzoni quello di Grossi, il quale, fin dal milleottocentoventuno, colla sua *Ildegonda,* avea messo il pianto all'ordine del giorno per tutta Italia. E siccome l'arte della parola è la prima a dare il segnale alle Arti so-

relle nelle rivoluzioni del pensiero, così è facile a credere che l'attraente mestizia dell' *Ildegonda*, la quale in tutti i giovani lettori d'ogni parte d'Italia fece quella profonda impressione che tutti sanno, abbia tanto lavoráto sull'anima soave e gentile del giovinetto Vincenzo, da accelerare in lui quella maturanza delle idee e quelle ferme convinzioni con cui doveva far piegare l'arte propria per una via nuova.

Da quando Bellini, giovane di soli venticinque anni, fu mandato a Milano dall'impresario Barbaja sull'imperiale del carrozzone in cui stavano adagiati Rubini, Tamburini e la Meric-Lalande — i quali si tolsero seco il giovane siciliano con quella malavoglia con cui altri si assume di custodire un oggetto importuno che venga raccomandato — da quel momento, diciamo, il giovane Bellini non s' indugiava più sul trivio e sul quadrivio, ma aveva già fermo il suo proposito, più amoroso di appagare il nobile desiderio della mente, che le incerte pretese della moda; più curante di far la fortuna della musica che di sè stesso.

Quando l' arte è destinata a prosperare, non si saprebbero ben spiegare le vie e i modi, ma è certo che qualche volta è giovata dalla stessa fortuna.

Però Bellini e la musica teatrale non trovarono ostacoli sulla via, anzi ebbero aiuti da molte circostanze fortuite. E venne in prima l'impresario Barbaja, che a caso, nella sua qualità di speculatore che tenta la sorte, manda a Milano un giovane compositore, forse perchè non aveva a dargli avviamento in Napoli; poi Rubini che è messo in contatto con Bellini, senza che l' uno avesse fiducia dell' altro, perchè non vi poteva essere esecutore più adatto a far trionfare l' innovazione melodica del giovane maestro; il quale capita a Milano appunto perchè Felice Romani in questa città inutilmente sprecava per intelligenze non fatte

per lui le primizie della sua musa poetica, la quale, al pari della voce e dell' accento e dello stile soave di Rubini, sola poteva essere efficace a far comparire più attraente alle moltitudini il nuovo intento di Bellini. — Davvero che, tenendo dietro con meditabonda commozione a questi gloriosi avvenimenti dell' arte, non si sa se si debba ammirare soltanto il genio che vuole, e cerca, e scopre, e si aiuta di tutto, e per sè solo, o non piuttosto abbiasi a credere in un' arcana potenza, intenta a vegliar dappresso il suo protetto, come taluna di quelle deità dell'*Iliade,* che, celate al guardo, discendevano a confortare i loro eroi contro le forze nemiche.

Venuto Bellini a Milano, strettosi in nodo fraterno con Felice Romani, per la prima volta forse dacchè Zeno e Metastasio erano scesi nella tomba e avevano lasciato accessibile l' aringo da essi illustrato a una lurida folla di poetastri (appena è permessa qualche eccezione) che della poesia altro non avevano serbato in proprio che l' implacabile *miseria*, per la prima volta dunque si trovarono in contatto due nobili intelligenze, affinchè a vicenda si aiutassero per produrre più maturi e più saporiti i frutti di quel genere di composizione che l' Italia aveva inventato e che vive del contributo di due arti; e quel contatto, lo abbiamo già detto, fu una combinazione fortunata e per il maestro e per il poeta, per la musica e per la poesia: la prima potè redimersi dalla taccia che sopra le pesò per troppo tempo d'aver tenuto in basso conto ed in dispregio vile la maggiore sorella; e questa, nel ramo speciale del dramma lirico, innalzandosi a subito volo, impose al gratuito asserto di coloro che dichiaravano non potersi rispettare i diritti della buona poesia dove la musica era regina, e dover questa necessariamente diventare soverchiatrice dell' altra.

In più occasioni noi abbiamo detto che ciò che costituisce la bontà efficace di un dramma lirico non consiste tanto nel verso e nella dizione, quanto nella grandezza sostanziale dell'argomento, nel rilievo dei caratteri, nell'importanza delle situazioni; e lo stesso ripetiamo oggi, e ripetiamo per conseguenza che i capolavori musicali di Rossini furono inspirati su libri che avevano tali requisiti. Ciò però non toglie che il melodramma, per raggiungere una perfezione assoluta, abbia bisogno anche che la nobiltà della dizione poetica non debba mai essere minore della nobiltà e distinzione del fraseggiare musicale. Poichè, se si mettono a contributo due arti per produrre una maniera speciale di composizione, è necessità logica che gli elementi di quelle due arti debbano a vicenda cospirare all'intento della perfezione. Noi dunque sosteniamo che il melodramma belliniano, come combinazione di musica e di poesia, risponde più logicamente di tutti al suo istituto; nella volontà e nel sistema adottato, intendiamoci bene, perchè non è qui il luogo di parlare della forza del genio e dell'ingegno, i quali, anche nella via dell'errore, pur raggiungono talvolta le più eccelse altezze e ottengono effetti irresistibili.

Ma, per non toccare prima del tempo questioni che dovranno venire in seguito, il *Pirata,* come ognuno sa, fu il dramma lirico che Romani diede a musicare a Bellini; e quel dramma, per interesse d'azione semplice e nudo d'intrecci artifiziati, per rilievo di caratteri, felicità di situazioni, abbondanza di patetico, dizione nobilissima e verso, non solo insolitamente melodico, ma ricco d'imagini eccitatrici e di commoventi affetti, fu il più consentaneo alla musica drammatica del giovane innovatore, il quale comprese, come tutti dovrebbero comprendere, che le arti non sono che una varietà del linguaggio umano, e che il

loro scopo è di esprimere idee e passioni ed affetti, e di commovere le moltitudini per cui sono fatte, non di sfoggiare pompa scientifica inaccessibile ai non adepti.

Corre voce che Bellini, sconosciuto affatto fra noi, giovanissimo d'età, più giovane ancora in apparenza, e d'aspetto modestissimo e timido, trovasse ostacoli e noie durante le prove della nuova sua opera, quelle d'orchestra segnatamente; perchè i più dei professori d'allora, avvezzi al torrente rossiniano ed alla magistrale franchezza onde il grand'uomo avea governate le prove delle sue opere, ed avvezzi eziandio alla sicurezza degli altri maestri provetti, si scandolezzassero forte delle apparenti irresolutezze del giovane siciliano, e del suo tentare e ritentare taluni effetti, quasi fosse incerto di sè stesso e dell'arte propria; di modo che, fattisi un concetto assai povero del *maestrino in erba*, si ridessero di quel *vuotame di musica,* e profetassero quello che, nel linguaggio teatrale, si chiama *fiasco solenne*. Abbiamo detto *corre voce,* perchè noi in allora non eravamo in età da occuparci delle cose del teatro, e non possiamo asserir nulla per nostra testimonianza. In ogni modo, è presumibile che i signori professori d'orchestra non avessero un gran concetto del nuovo maestro, ed è presumibile inoltre che taluno abbia fatto giungere fino alle orecchie di lui i sentimenti della propria disistima; fatto che, se mai fosse vero, dovrebbe mettere in guardia tutti i professori di tutte le orchestre del mondo a serbare un contegno assai riguardoso anche verso quelli che non sono ancora canonizzati dalla publica fama, e che, per modestia naturale o per abitudini speciali della mente, corrono pericolo di sembrare al cospetto di chi guarda alla superficie e

non alla sostanza delle cose, persino inesperti dell'arte propria.

Ma, tornando a Bellini, se il *dietro le scene* non fu molto lusinghiero all' amor proprio di lui, quantunque l' esimio Alessandro Rolla fosse assai sollecito del buon esito del *Pirata*, gli riuscirono invece un campo trionfale l' aperto palcoscenico e il teatro rigurgitante di publico; il qual publico, per cui è fatta la *vera musica*, aveva compreso l'uomo che innanzi tutto aveva pensato a commuoverlo, e applaudì. E quel publico che da qualche anno veniva caramente lusingato dal nuovo concetto e dalle nuove forme dell'arte della parola, ed erasi sentito compreso ed espresso dai suoi poeti, provò una specie di gratitudine nel sentire le ripercussioni di quello stesso concetto generatore anche nelle regioni della musica.

Questi motivi onde cerchiamo di spiegare il trionfo della prim' opera completa di Bellini, parranno metafisicherie a chi crede che l'arte non possa essere giudicata ed apprezzata che dai dottori della legge, e interdice alla gran massa del publico il diritto di sentenziare intorno ad essa. Ma il fatto stà intanto che tutti i grandi capolavori di tutte arti furono tali, perchè concentrarono in sè in forma scintillante le idee vaghe e i vaghi desiderj che fermentavano inavvertiti nelle moltitudini, e i primi applausi e la prima giustizia alle sincere produzioni dell'arte leggittima vennero quasi sempre dal volgo così detto profano, e rare volte dai sacerdoti. Ma in ogni modo, anche volendo mitigare per cortesia questo nostro concetto, resta sempre che, se un'opera dell' arte è soltanto apprezzata dagli intelligenti ed è divisa dal consenso del publico, significa ch' ella sarà preziosa considerata da uno o da più lati, non mai da tutti; e che negare al publico il diritto di sentenziare alla sua foggia intorno alle produzioni del-

l'arte è nullameno che togliere all'arte la sua ragione di essere; è negarle il mandato più alto, più vasto, più utile ch' ella tiene, per condannarla alla vergogna di una sterilità solitaria. Del resto, allorchè parliamo del consentimento del publico, intendiamo che questo non sia fuggitivo, ma si accresca invece e si faccia più caldo nella sua durata; il che avvenne appunto e della prim' opera completa di Bellini, e delle altre sue, e del sistema di musica drammatica da lui instaurato e mantenuto poi con fermissima costanza di proposito.

La prima giustizia dunque e i primi applausi Bellini li ha dovuti al volgo profano, e non alla schiera numerata dei dottori della legge, degli scribi e dei farisei. Questi e i maestri di musica non fecero però nessun scalpore di sorta sinchè si trattò del trionfo del *Pirata*. Anch' essi anzi, quasi mettendosi d' accordo col publico, furono tanto cortesi da esclamare: che per un principiante c'era da lodar molto in quell' opera; e che il giovane autore, studiando e affaticandosi, forse sarebbe riuscito a diventare un maestro, e che col tempo e la paglia sarebbero maturate le sorbe. — Ma anche questo poco di cortesia scomparve col successo ancora più strepitoso che nell'anno millottocentoventinove ebbe la *Straniera*. Veniamo assicurati che Bellini, in quella prima sera di entusiasmo generale, venne chiamato al proscenio più di trenta volte; che i giovani, i quali dànno ascolto in teatro al sussulto dei nervi e alle pulsazioni del cuore più che alla testa, calcolatrice gelata, strepitarono come esaltati dall'etere; che le donne, le matrone, le spose, le fanciulle in aspettazione di matrimonj e d'amanti, fecero sventolare dai palchi i loro lini odorati per salutare il siciliano sentimentale. E il trionfo della prima sera

crebbe alla seconda e si mantenne per tutta la stagione in modo che negli annali degli avvenimenti teatrali fu quella una delle pagine più splendide.

Allora i maestri si concentrarono in sè stessi e diventarono taciturni. È fama inoltre che taluno abbia detto al dotto concistoro: signori, qui bisogna darci attorno: lo scherzo ha preso le dimensioni di una balena. Ciò non è affatto sopportabile. E allora un deputato del Sinedrio, coperto dalla maschera e dal domino, uscì in pubblico con un atto d'accusa, col quale venne ad annunciare che Bellini non era altrimenti un genio, ma un ladro; e lo attaccò nei tre dipartimenti, dell'inspirazione, della scienza, dell'estetica. Venne ad osservare che l'aria di *Valdeburgo: Meco tu vieni, o misera...*, non era che un plagio del canto ecclesiastico, tradizionale a Roma e a Bologna: *Stava Maria languente - Ai piedi della croce;* che il terzetto: *No, non ti son rivale*, era una reminiscenza della cantilena di Caraffa nella *Gabriella di Vergy,* meno la differenza di un salto di terza; che la preghiera di *Alaide* nell'atto secondo, quando avvengono gli sponsali nel tempio, era scaturita da un terzetto del *Maometto* di Winter tra *Zopiro, Seide* e *Palmira*; che il coro dei cacciatori: *Qui non visti, qui segreti*, apparteneva a un ignoto dilettante della città di Milano, autore di un notturnino tra soprano e basso; che la frase del duetto primo tra *Valdeburgo* e *Isabella: Ogni speme è a te rapita*, ecc., riproduceva il canto del gondoliero nell'*Otello;* che la stretta del duetto: *Un ultimo addio ricevi, infelice,* non era che un eco della canzonaccia popolare milanese: *La sura Peppina....* con quel che segue, che infine lo stile di Bellini era astruso, interrotto, stiracchiato, che alternava senza distinzione il serio al buffo, al semiserio; che però i generi sconcordanti nella composizione della *Straniera* si pre-

sentavano in figure multiformi, che vi erano disparità e false amalgamazioni, che le stranezze vi tenevano luogo di originalità; finalmente che, in quanto a poter esser chiamato maestro, bisognava che avesse dato dei veri pezzi concertati, un elaborato terzetto, un quartetto in punto e virgola, un vero e grande finale in guardinfante e coda.

Alle quali esorbitanze di un maestro di musica, che minacciò di smarrire il senno e di scoppiare per infiammazione d'invidia, il volgo profano rispose vittoriosamente col mezzo dei suoi deputati eloquenti e generosi; e rispose e in verso e in prosa, e dimostrò colle prove alla mano come l'accusa di plagio avventata a Bellini si risolvesse in una sfrontata menzogna; che però la somiglianza tra la frase: *Ogni speme è a te rapita* e il canto del gondoliere nell'*Otello* si riduceva, più che a quella della musica, alla somiglianza dello schifo della *Straniera* colla gondola della laguna. E in quanto poi alla parentela del coro dei cacciatori col notturnino del dilettante, si pensò di publicare nel *Corriere delle Dame* la musica e dell'uno e dell'altro, perchè quella parte di publico che sa leggere l'alfabeto musicale facesse testimonianza dell'asserzione gratuita. E intanto che continuavà codesto duello tra l'autore in domino delle osservazioni critiche intorno alla *Straniera* e l'autore della risposta, uscirono ragionamenti assennati, i quali considerarono dal vero punto di vista il nuovo atteggiarsi che accennò di voler fare la musica per opera di Bellini.

Ma, giacchè abbiam sentito a parlare e di plagi e ispirazioni che Bellini derivò da altre fonti, e di canti inventati dal popolo e da lui trasportati nella musica propria, vien qui opportunissimo di richiamare il lettore a quanto abbiamo detto, parlando di Manzoni e

di Rossini, a proposito della essenza dell' originalità di un autore; che cioè, quando un intelletto è progressivo, ha il mandato di valersi degli elementi già da altri trovati e che già entrarono a far parte del patrimonio dell' arte.

A provare come nel giudizio delle opere che son fatte pel publico, tra le quali primeggiano le teatrali, sa cogliere più d'appresso la verità chi s'affida all'intuito spontaneo del cuore e alla scorta del senso comune, più che ai dettami scolastici e alle cognizioni tecniche dell'arte stessa, vogliamo riprodurre parte di un giudizio publicato nel milleottocentoventinove sulla *Straniera* da un semplice amatore della musica, da uno che considerava l' arte nella sua ampia generalità e nei suoi fini ultimi. Giudizio in cui è detto tutto quello che potè formulare molti anni dopo metodicamente quella critica sapiente e coscienziosa che si aiuta della meditazione, dell'esperienza e della dottrina. — Son note le parole scoraggianti che il grande Meyer rivolse a Bellini quando questi gli portò da esaminare il *Pirata*. È noto il disprezzo in cui Zingarelli, il gran Zingarelli, teneva il suo giovine allievo. Che sarebbe avvenuto di Bellini se, per una strana ipotesi, avesse avuto una platea costituita di uomini profondi nell'arte musicale come Zingarelli e Meyer? L' ingenuo istinto delle moltitudini e degli scrittori che la rappresentano, misurò di colpo tutta la grandezza di Bellini. Zingarelli e Meyer lo avrebbero invece costretto a ritirarsi, ed erano pure così grandi nell'arte, e di onestà così specchiata nella vita.

Ma sentiamo il giudizio di quel frequentatore del teatro che non aveva il sofisma nella testa, ed aveva ingenuo il sentimento.

Egli dopo aver partitamente analizzata la *Straniera* dice:

« Bellini ha composto un'opera il cui pregio più luminoso, a parere di dotti giudici imparziali, è quello di ricondurre il dramma ai sani principj della filosofia; e non ultima lode è la ricchezza d'armonia, la facilità, spontaneità, varietà e purezza di stile e di canto, oltre la chiarezza grande nei concetti, e la strumentazione or vaga e or maestosa, or tetra, ma tale sempre che il canto domini a preferenza di qualunque gioco d'orchestra. La sua musica è figlia della poesia. Non è suo unico scopo di trovar melodie comunque, straniere alla situazione; per questo lo veggiamo stabilire sempre un metro ed un ritmo quali meglio convengono al soggetto delle situazioni che egli dee rappresentare; così modella il suo genio creatore, e da questo armonico accordo fa uscire quel tutto incantatore che parla alla mente, producendo in pari tempo soavissime sensazioni nel nostro cuore.

« Quest' opera ci dimostra il genio di cui è fornito Bellini, se proprio del genio è l' impadronirsi delle forme di cui la natura suol rivestire le passioni, in modo che gli accenti spontanei de' varj affetti, e le consonanze dell'arte s'incontrino e si confondano come se scaturissero da un medesimo fonte; se è proprio di lui camminare pei sentieri dell' arte con passo franco e baldanzoso, come se non curasse traccia o misura.

« Se, in fine, carattere del genio è una originale spontaneità di pensieri, che si effonde sopra un dato soggetto, chi potrà negare che tale peregrina luce non si diffonda su tutta questa composizione? La varietà e versatilità del genio non è appunto che la facoltà di obbedire col freno dell' arte a inspirazioni convenienti ai variati soggetti, onde ogni lavoro di un gran maestro debbe portare un'impronta unica, particolare e consentanea a sè stessa, mentre il repertorio intero,

frutto d'una intera vita, deve presentare ricchezza e ridondanza di colori e di maniere. Siccome la natura, che non per povertà di tinte circoscrive l'azzurro al cielo ed il verde alla terra, ma, assegnando a ciascuna cosa certe norme, serba al tutto una sfarzosa varietà. »

Ora che abbiamo fatto luogo alle parole dell'anonimo scrittore che, primo, conobbe e coraggiosamente rivelò tutta l'ampiezza della mente belliniana, pur nel momento che le opinioni estreme e caldissime potevano far velo al giudizio, possiamo continuare il nostro còmpito.

A soli ventisei anni dunque, Bellini si mise di colpo al primo posto tra gli scrittori di musica drammatica in Italia, dal momento che Rossini era già partito per soggiogare anche la Francia, dove anche a lui si continuava una guerra implacabile dalla schiera dei maestri. Eppure, con quelle opere Bellini non aveva ancora condotto a maturanza il proprio stile, e andava ancora tentando sè stesso ed esplorando gli spazj dell'arte che gli erano dischiusi all'intorno. Ma l'essersi mosso per la via del vero, e il non avere adoperato l'arte per l'arte, ma per trasmettere idee e affetti alla moltitudine, bastò perchè questa pigliasse entusiasmo anche del tentativo incompiuto. — E tosto fu chiamato a Parma per iscrivervi la *Zaira*, la quale non fu nè forte nè fortunata abbastanza per sventare una sistematica opposizione, alla testa della quale erano gli uomini dell'arte. — Ma la *Zaira* trovò la sua vendetta nei *Capuleti*, come ebbe a dire lo stesso Bellini, parlando della varia sorte di alcune sue opere; e Venezia fece ai *Capuleti e Montecchi* quell'accoglienza d'entusiasmo che Milano aveva fatta alla *Straniera*.

E qui vuolsi notare un fatto che, insieme ad altri fatti posteriori, varrebbe a distruggere un'opinione la quale,

messa in corso dagli uomini dell'arte, passò anche nella moltitudine e vi si radicò; l'opinione che riguarda la tardità dell'ingegno belliniano, e la sua incapacità a far bene quando non gli fosse dato l'agio per una lunga meditazione e il tempo per ritornare più volte sul proprio lavoro prima di poter liberarlo al publico, al fine di venire in aiuto della sua irresoluta imperizia. — Eppure, *Capuleti e Montecchi* furono scritti da Bellini non preparato e in breve tempo e solo per acconsentire alla preghiera della Direzione del teatro della Fenice, la quale d'improvviso si trovò in grave imbarazzo per la malattia del maestro Pacini, che era stato scritturato espressamente a comporre quella che si chiama opera d'obbligo. Il tardo e sterile e impacciato Bellini non impiegò dunque più di quaranta giorni per ideare, disegnare e colorire quell'opera che provocò tanto entusiasmo e nel momento e nella durata, che anche oggi, dopo tant'anni, riesce ancora a confortare d'insuete commozioni il publico ammazzato di tedio, che a Milano, quando la Malibran e la Schoberlechner e Reina la rappresentarono, lasciò un'impressione che non produsse intera al suo primo nascere, e di cui le soavi oscillazioni durano ancor oggi negli animi di coloro che domandano all'arte quelle supreme sensazioni che sola ella è in obligo di dare e che non dà mai se non allorquando viene tra mano delle intelligenze privilegiate dei veri genj. Quest'opera dunque d'ispirazione e di poesia, quantunque non accontenti in tutto il gelido grammatico musicale, e faccia crollar la testa agli algebristi, perchè non racchiude un vero pezzo concertato scritto *pro forma*, e contiene un quintetto che mette il fremito nelle moltitudini, contravenendo ai regolamenti dei quintetti legittimi, fu opera quasi d'improvvisazione. — Eppure anche oggi si continua a chiamar lento e impacciato

e sterile quest'ingegno, mentre pure si sa di decine d'anni impiegate da altri per condurre a termine uno spartito, quasi che si trattasse dell'assedic di Troia. Ben è vero che la fatica durata e il tempo impiegato non hanno a far nulla coi risultamenti dell'arte; ma abbiamo voluto notare questo fatto a proposito di Bellini, perchè a suo carico si fece tanto scalpore di ciò che ad altri fu quasi attribuito a merito.

Del resto, Fétis, il famigerato Fétis, quando parlò non di Bellini, ma di Verdi, non gli risparmiò l'accusa d'infecondità, e ne menò anzi un certo rumore, senza pensare che Meyerbeer, al quale nella biografia universale eresse una statua gigantesca, in quarant'anni d'assidua fatica, non scrisse che sole quattro opere nate e rimaste vive, e altre poche nate morte, mentre il poveretto Verdi in una dozzina d'anni scrisse venti spartiti, la maggior parte nati vivi.

Se non che, il fatto dei *Capuleti e i Montecchi* scritti a quaranta giorni, non è il più segnalato per rispondere a chi ha sempre accusato e accusa Bellini di tardità d'ingegno. — Bensì, quello che davvero può colpire di meraviglia si è che nella primavera dell'anno milleottocentotrentuno fu rappresentata al Teatro Carcano di Milano la *Sonnambula*, e la sera del S. Stefano dello stesso anno si produsse la *Norma* al teatro della Scala. Un solo anno bastò per concepire ed eseguire questi due capolavori, dove è condotto a maturanza il nuovo sistema belliniano, dove è dato un modello insuperabile di due generi opposti, l'idillio musicale e la tragedia lirica; dove la filosofia della musica drammatica ha raggiunto quel limite estremo, varcando il quale uscirebbe dal proprio confine, per invadere e manomettere il campo altrui. A proposito della qual filosofia, che le vanterie straniere e la cecità nostrale negano all' Italia, onde

farne un privilegio esclusivo della scuola germanico-francese, vorremmo che oggi si considerasse coscienziosamente quanto fece Bellini per lei.

Se dunque la filosofia del vero drammatico stà nell'espressione più sincera e più efficace delle passioni, nella grande arte di mantenere l' interesse sino all'estremo dell'azione, nella virtù massima di non tradire mai la preziosa unità dello stile, la *Norma* è modello di perfezione; e in faccia al gusto e al buon senso e alle leggi eterne della bellezza assoluta, è merito incomparabile di questo lavoro l'essersi emancipato dalle stringhe scolastiche, ciò che è grave peccato per gli uomini che hanno più rispetto delle tecniche difficoltà superate, che amore alle armonie rivelate dal pensiero e dal sentimento. — Ma in faccia all'arte l'ispirazione ingenua val sempre più della dottrina, quando di questa si faccia spettacolo più a pompa che ad uso. La *Venere de' Medici,* lo ha detto già un grande ingegno, è una statuetta, ma ad essa non si potrà mai anteporre la sfoggiata e gonfia ricchezza del guardinfante; chè la sobrietà e la semplicità sono i sintomi che accusano la grandezza sincera dell'arte. — Per chi poi dicesse che Bellini non fu distinto che nella rivelazione dell' affetto intimo, come Virgilio, rispondiamo che colla *Norma,* mentre si mantenne nel soave dominio del sentimento, uscì pure ad occupare regioni più ardue e più vaste; chè là non si svolgono soltanto le passioni domestiche con potenza sovrana, ma due nazioni son messe a fronte colla duplice manifestazione del loro modo di essere; là son rese le aspirazioni delle moltitudini; là due credenze religiose vengono poste in conflitto; là è rappresentata in *Pollione* la grandezza voluttuosa di Roma in decadenza, e il lontano annunzio del predominio barbarico; là nel canto bardico dei guerrieri d'Irminsul, e nei so-

spiri ingenui d'*Adalgisa*, e nel sublime furore di *Norma*, e nell'amore pagano del proconsole, sono percorsi tutti gli elementi onde ama di essere dominatrice la drammatica moderna.

L'edifizio belliniano fu pertanto condotto al suo compimento colla *Norma*, vogliamo dire che la musica drammatico-lirica in quel lavoro mirabile ha chiuso l'intero circolo che dalla ragione, dalla fantasia creatrice e dal gusto le è decretato di percorrere, e varcando il quale la musica è strascinata fuori di sè stessa, tratta per conseguenza a smarrire o in parte o in tutto le virtù proprie nell'improbo tentativo di conquistare attributi che non le si competono. Il dramma lirico che si sforza di mettersi in competenza col dramma parlato, imbastardisce la musica, mentre impaccia il dramma parlato nelle indipendenti e liberissime sue evoluzioni, e, dai contributi adulterati e incompleti di due arti, genera i risultamenti di un'arte ibrida che, come il metallo di Corinto, non è nè oro, nè argento, nè rame, nè ferro, ma artificiosa mescolanza.

E qui non possiamo a meno di manifestare il nostro stupore per quanto abbiamo udito spesso in Italia e dalla bocca d' Italiani a proposito di Bellini, che cioè egli sia stato impedito di condurre a compimento il suo edificio dalla morte immatura. La morte immatura gli avrà impedito di dar molti fratelli ai suoi capolavori, gli avrà impedito di portare la correzione nelle parti subalterne dell'arte grande; ma l'arte grande era stata da lui compiutamente dominata; ma del dramma lirico egli aveva dato un modello da cui scaturiscono quelle leggi dell' arte che non sono arbitrarie, ma che hanno il loro fondamento nella ragione, nella verità, nei bisogni del

sentimento, nelle arcane consonanze del gusto col dominio del bello assoluto.

La *Beatrice di Tenda,* scritta a Venezia, non accusa alcun sintomo di deviazione dal sistema piantato nella *Norma* per l'alta tragedia lirica e nella *Sonnambula* pel dramma domestico sentimentale. — E nemmeno nei *Puritani,* scritti espressamente per la Francia, si scorge un tal sintomo, quantunque alcuni l'abbiano pensato. Ma costoro hanno espresso una tale opinione non già, sospettiamo, perchè questa risulti da un esame sincero, sicuro, profondo dell'ultima opera belliniana, ma pel giudizio preconcetto sulla debolezza umana, che spesso insulta alle proprie convinzioni per assicurarsi gli applausi, indulgendo ai volubili capricci della moda e al gusto relativo di una gente straniera.

Ed or, torniamo a ripeterlo, il merito principale di Bellini, che è poi la virtù massima che governa tanto le opere dell'intelletto come gli atti morali, è la fedeltà inalterabile ai proprj principj; è l'amore dell'arte religioso e devoto, che arriva a far tacere l'amore di sè stesso e il desiderio de'fuggitivi applausi; è quella calma inalterabile della mente che sa far cospirare tutte le idee e le forme di essa ad una poderosa unità che mai non si smentisce. Chè l'unità dello stile è l'altro gran merito di Bellini, il cui metallo è costantemente oro purissimo senz'innesto di lega eterogenea, la quale talvolta avviene che corrobori, ma corroborando adultera. Lo stile di Bellini, sebbène tenga dietro a tutte le movenze del pensiero, a tutte le agitazioni dell'affetto, a tutti i respiri della natura, e si proponga di rendere la varietà dei caratteri umani, dei coloriti storici, delle tinte locali, è sempre uno, uno in sè stesso, vario nell'obbiettività, come lo specchio che non si trasmuta per riflettere tutti i colori degli oggetti circostanti.

E ci fermiamo espressamente su codesta unità dello stile, perchè Bellini per questo lato vanta l'eccellenza fra tutti i maestri, pur nella competenza coi sommi; e qui è a distinguere l'unità dello stile dall'originalità e dalla grandezza, e più ancora dalla ricchezza e dallo splendore. Bellini nell'originalità e nella grandezza è pari ai migliori, nello splendore e nella ricchezza è facilmente superato dai sommi; ma nell'unità possiede un assoluto primato. Vogliamo dire nella virtù di saper sempre conservarsi, sviluppando un soggetto, costantemente alla medesima intonazione, di non turbar mai la seguenza dell'impasto, di non accusar nemmeno ne'più minuti particolari nè indolenza nè trascuratezza; di non mai innestare (ci si permetta l'espressione) in un medesimo edificio più ordini architettonici. — E perchè il lettore afferri bene il nostro concetto, chiamiamo la sua attenzione sul *Mosè*, di Rossini, una delle più sublimi e portentose creazioni che mai sieno uscite da mente umana, ma nella quale manifestamente appaiono le impronte di due maniere diverse, la profusione corinzia della prima maniera rossiniana e la poderosa costruzione dorica della seconda. Ben è vero che Rossini tanto nell'una che nell'altra è creatore, tanto nell'una che nell'altra vanta un carattere individuale e, per la virtù speciale del suo genio *ex lege*, coi contrapposti generò nuove bellezze che fanno stupire e comandano il silenzio alla stessa ragione assoluta; ma la ragione assoluta si rialza dopo qualche tempo di sotto al braccio prepotente del genio, e non può trovare che ciò non sia un difetto in faccia alla logica rigorosa dell'arte, quella logica che Bellini rispettò appunto più di tutti, e che trionfa in ogni scena, in ogni frase, in ogni legame della *Sonnambula* e della *Norma*.

Da tutto quanto abbiam detto ne par dunque di

poter conchiudere che tutti coloro i quali considerano un ramo dell' arte nel suo rapporto coll' arte generale, e credono che l'arte generale sia una emanazione che viene dal popolo come un desiderio vago e ritorna al popolo come un bisogno soddisfatto, e hanno fede in una bellezza assoluta da cui soltanto dipende la durata perpetua e universale delle opere dell'arte, a dispetto del gusto relativo delle varie nazioni e dell'onda transitoria della moda, tutti coloro dunque debbono riconoscere in Bellini una delle più eccelse e più equilibrate intelligenze che siansi adoperate in pro' dell'arte, ed una delle più efficaci personalità che abbiano influito sulle altrui. — Tutto il mondo musicale si arrestò infatti alla sua venuta come percosso da un nuovo ordine di idee, non ostando a ciò la precedente comparsa del genio musicale più alto, più ampio, più popolare di tutti i tempi e di tutte le nazioni. Tutti gli altri maestri che s' erano arruolati o per forza o per amore sotto la bandiera rossiniana, si videro a un tratto disertare a gara, e tra costoro i già provetti e i già celebri, perchè s' accorsero che per ingraziarsi il publico bisognava confederarsi con chi lo aveva consolato di nuove rivelazioni.

Perch'egli è forza confessare che, dopo tre secoli di musica teatrale, dopo tante contribuzioni d' ingegni numerosi e fortissimi, dopo tante forme esplorate e tanti stili esperimentati, Bellini potè scoprire insolite regioni, dove talvolta il sentimento publico respira più soddisfatto che nelle stesse regioni dove si sprofonda l'aquila, e dove ella figge l'indomita pupilla nel sole.

GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi nacque il giorno nove ottobre dell'anno milleottocentoquattordici, in Roncole, villaggio poco discosto da Busseto, borgo del ducato di Parma. Suo padre teneva osteria in questo villaggio; di maniera che, se nelle povere famiglie dominasse il principio delle dinastie, oggi pure Giuseppe Verdi, invece d'essere il re delle note in Italia e ufficiale della legione d'onore in Francia colla rosetta, e una delle celebrità contemporanee che più rumoreggiano per la vastità dei due mondi, attenderebbe forse a mescere il vino d'Oltrepò ai massari ed ai famigli del suo contado. — Ma la fortuna, che spinge talvolta in alto chi stà al basso, e nel tempo stesso la prepotenza dell'istinto che s' apre la via attraverso a qualunque inciampo, fecero che nella chiesa del villaggio vi fosse e un buon organo e un valente organista, il quale si chiamava Ferdinando Ro-

vesi; e Verdi fanciullo, prestando un'attenzione significantissima al maestro suonatore, gli si desse a conoscere e lo avvicinasse spesso nella paterna osteria, tanto che lo trovò propenso ad assecondare la sua volontà, quando ebbe manifestato di voler imparare la musica. — Il buon Rovesi trasfuse allora nel suo allievo tutto quel capitale di sapere musicale che teneva a sua disposizione, e gli insegnò anche a suonar l'organo; del quale strumento e del pianoforte il giovinetto divenne in breve tempo così esperto, che il maestro galantuomo s'accorse di essere stato superato dallo scolaro. — I sintomi della vocazione musicale furono così chiari e profondi nell'intelletto di Verdi, che, messo una volta sulla soglia dell'arte, dovette sentire tosto il bisogno di percorrerne tutto il vasto ámbito.

Recossi allora a Milano, come ad uno dei centri principali della musica in Italia, e si mise sotto all'istituzione del maestro Lavigna, uomo di sufficiente sapere, d'antica pratica, sebbene lontano dall'essere un luminare dell'arte. Si può dire pertanto che da lui abbia appreso ciò solo che costituisce il congegno meccanico della composizione; e che, per quanto spetta all'estetica, al gusto e alle modalità dello stile, non abbia avuto influenze di scuola; del che giova tener nota, perchè quasi sempre esse imprimono, anche nelle nature più originali, un suggello indelebile, che non manca di farsi sentire in tutte le posteriori produzioni dell'ingegno.

Dimorando così a Milano per tre anni consecutivi, e studiando indefessamente, e nelle mattine d'inverno, facesse pur nebbia o neve, recandosi assiduo dal maestro, che abitava fuori delle porte della città, riuscì a saperne quanto basta perchè il vecchio Lavigna lo licenziasse e dichiarasse che, come egli era stato l'ul-

timo de' suoi allievi, era anche riuscito il migliore di tutti. Allora Verdi tornò in patria, s'ammogliò, s'indugiò per qualche tempo, come il baco in sulla foglia; ma presto tornò a Milano, perchè qui soltanto, dove affluiva tanto popolo teatrale, un giovane poteva aver agio di fiutar l'avvenire da tutte le parti. Ed egli fiutollo a lungo, e a lungo dovette acconciarsi a dar lezioni; e intanto scriveva alcune brevi composizioni, che qualche intelligente lodò, ma a cui il publico non volse nemmeno uno sguardo. — Pur tuttavia, tra il martirio di dar lezioni e il tedio dell'accompagnare altrui nel canto, nel che era valentissimo fra tutti, riuscì ad esser notissimo e carissimo al bel mondo musicale. — Fu qui che gli si aperse uno spiraglio dell'avvenire.

Come non v'è letterato, a qualunque ramo egli appartenga e per quanto sia maledetto dalle muse, che in gioventù non abbia scritto la sua tragedia o il suo dramma storico diviso in giornate — perchè codeste malattie dell'intelletto sembrano uno sfogo necessario al primo rigoglio degli anni, come il lattime e le ferse ne'fanciulli — così non v'è maestro che appena appena abbia varcato il fiume Lete del contrappunto, che un bel giorno non sèntasi invaso dalla smania morbosa di scrivere un' opera per musica. Di consueto dev' essere una tragedia delle più asmatiche, rarissime volte un libro comico, perchè questo era privilegio de'nostri vecchi.

Poteva dunque Verdi, precisamente Verdi, non sentire il pizzicore universale ? Ma egli non fu pago, com'è di pratica tra i maestri che aspettano il Messia, di cercare a' muriccioli un libretto vecchio che possibilmente sia stato seppellito sotto alle fischiate, per rivestirlo di musica nuova; Verdi ebbe il buon senso di cercarsi un libretto nuovo, e di cercarlo

ad uomini d'ingegno, che si unirono e fecero una colletta delle loro idee, di cui pare che l'oblatore principale sia stato Solera. Di tal modo fu presto impastato il *Conte di S. Bonifazio,* e presto fu rivestito di musica. — E la musica, provata in segreto nel crocchio degli amici, parve eccellente. Onde qualche sonoro applauso uscì dalle finestre; e qualche voce di lode trapelò così di quieto tra il publico dilettante, e fu fatta poi vibrare opportunamente all'orecchio di qualche impresario. Ma se un' opera in musica è un arduo lavoro della mente, per riuscire a far cosa che esca appena dalla mediocrità, quando un maestro sia anche riuscito a toccar questo intento può dire alla lettera di non aver *fatto nulla;* chè un melodramma non esiste se non è fatto rappresentare, e pei giovani maestri il palcoscenico è meno accessibile di un castello fortificato. Le ombre del paganesimo spedite al mondo di là senza l'obolo e l'offa, e condannate perciò a passeggiare lungo le rive d'Acheronte, dànno appena qualche debole imagine dei maestri che s'indugiano come larve aspettanti in sulle soglie de'teatri — Ma pare che Verdi abbia avuto e l'offa e l'obolo; e l'opera *Oberto conte di S. Bonifacio* fu rappresentata al Teatro della Scala, e fermò l'attenzione generale, e gli abitudinarj del teatro ne fecero felicissimi pronostici; tanto che anche l'impresario fu preso d'amore, e scritturò Verdi per tre opere.

Ma tante fatiche durate per fare il primo ingresso in teatro furono rese affatto inutili dalla sventura. Venne a morire a Verdi la giovine moglie, e, pur nel dolore profondo per tale irreparabile perdita, fu costretto dai patti inesorabili della scrittura a cercar la vena briosa e a tentare il tubere della giovialità per vestire di note un libro buffo. — Ma la

sincerità del dolore la vinse sull'ispirazione accattata, e l'opera buffa intitolata: *Un giorno di regno*, cadde irremissibilmente; e le cose andarono di modo che si ruppe il patto delle tre opere.

Verdi fu messo alla porta e ricacciato ancora tra la folla degli aspettanti. — Il *Conte di S. Bonifazio* si era dato nel milleottocentotrentanove. L' opera buffa era caduta nel milleottocentoquaranta. Correva il milleottocentoquarantuno, e il maestro Nicolaj, il quale erasi messo in prima fila tra' i giovani col suo *Templario*, respinse il dramma di Temistocle Solera, *Nabuccodonosor*, come non musicabile. Solera lo passò allora all'amico Verdi per sentirne il giudizio; e Verdi fece quello che tanti anni addietro aveva fatto Spontini col libro della *Vestale*, stato respinto da tutti gli altri maestri. — Vogliamo dire che lo tenne per sè, e, forse presago, alla gran lotteria della vita giuocò il numero che lo mise in possesso della fortuna.

Colla rappresentazione del *Nabucco* incomincia quella parte della vita del maestro Verdi che per noi ha una vera importanza, come quella che appartiene alla nazione e all'arte, e che esclude tutte quelle minutezze della vita intima, le quali, mentre debbono essere riferite da chi scrive la biografia di chicchessia, lasciano pur sempre incerto lo scrittore sulla loro assoluta verità. Non sempre infatti si può aver tra mano la fede di battesimo che attesti dell' anno e del mese e del giorno e anche del luogo in cui è nato un uomo illustre. — Mille dicerie corrono sugli anni dell'infanzia e sull' educazione e sui primi passi ch'esso ha fatto verso la celebrità. — Molte volte poi dà il caso che dall'uomo di cui si scrive la vita, per il suo buon diritto, non si vorrebbero propalate; e allora il parente, l'amico, lo scolaro del grand'uomo esce a negare che taluni sieno in cognizione di cose che pure son

corse pel mondo — Non sempre poi coloro che si chiamano amici intimi e depositarii di tutte le affezioni e dei segreti dell'uomo illustre sono veramente al fatto di tutto, nè sempre sono espositori sinceri; chè è troppo naturale in essi la tendenza ad esagerare ciò che può mettere in miglior luce la statua monumentale, e a dissimulare ciò che potrebbe gettar ombre men gradevoli su di essa.

Senza adunque dare un'importanza assoluta, impreteribile e marmorea alle notizie che abbiam date intorno ai primi anni di Verdi, notizie che noi abbiamo attinte dalla viva voce dei suoi amici e conoscenti e da biografie già stampate, ma sui quali e sulle quali non possiamo giurare, faremo quel che si chiama lo studio della vita artistica di Verdi, poco curanti del resto.

Prima di parlare dei lavori del Verdi e dell'arte musicale e dell'influenza che egli esercitò su di essa, è opportuno tener conto della condizione in cui si trovavano le altre arti, e ripetere quanto già abbiam detto nella prefazione e nel progresso di quest' opera. — Quel non breve periodo adunque in cui Manzoni e Leopardi, Niccolini e Grossi, Rossini e Bellini, Bartolini e Tenerani trionfarono a gara, trovavasi agli aneliti estremi della sua vita; periodo insigne fra quanti ne conta la storia dell'arte italiana, perchè dalle solenni convinzioni del cuore, e dalla verità sincera della storia e della vita aveva attinto tutte le sue inspirazioni. Ma a questo periodo, il quale, come avviene di tutte le cose umane, non poteva èsser perpetuo, doveva succederne un altro. — I nuovi ingegni, impegnati a continuar l'opera dei grandi che al principio del secolo avevano rifecondato il pensiero italiano, sentirono un bisogno prepotente di farsi applaudire anch' essi dalla moltitudine, la quale, come abbiam fatto osservare altrove,

avendo raffinato il gusto al cospetto di un'arte che s'era messa per la via semplice e grande, era diventata incontentabile; tentarono allora, per così dire, un colpo di stato, che veniva suggerito, non dall'ispirazione spontanea, ma dalla disperazione. Tentarono di ubbriacare questa moltitudine, la quale nella prima sobrietà aveva acquistata così lucida intelligenza; e, mescendo a gara tutti i generi, e caricando le dosi, e vestendo di nuovi prestigi più gli accessorj che la sostanza dell'arte, e alle esagerazioni domandando quegli aiuti che non si sapevano rinvenire altrove, inventarono un nuovo genere d'arte che, colle violenti manifestazioni onde si fece ministro, minacciò di mandar affogato il buon gusto.

Allora sorsero il poeta Prati, e lo scultore Vincenzo Vela, e i pittori Induno, ed altri ingegni distinti nelle arti diverse. — Quando Prati venne a Milano a galvanizzare i cuori delle nostre belle sentimentali colla sua *Edmenegarda*, composizione superficialmente poeticissima, Vincenzo Vela, nella sfera dell'arte sua, stava portando nella statuaria l'esecuzione della superficie a tal grado che ne furono abbagliati persino i maestri. Ma in quella maniera che, sotto all'iride abbagliante che brilla nel verso di Prati, chi si fa ad esaminarlo colla ragione severa trova troppo spesso e il vuoto e il falso e il non senso, anche di sotto all'appariscente esecuzione di Vela, che storna quasi lo sguardo della critica, una volta che sia calmato il primo entusiasmo, non è troppo difficile d'accorgersi che le più ardue difficoltà dell'arte non vennero superate, e che, se la mano è straordinaria, è comune il pensiero.

È cosa strana poi a considerare che, mentre Prati nella poesia e Vela coi suoi seguaci tanto in scoltura che in pittura, contrassegnano un nuovo svolgi-

mento dell'arte, nè l'uno nè l'altro sono davvero originali; perchè, se l'opera del primo è un tessuto di più trame di cui appare il cangiante ad ogni piegatura, la maniera del secondo è manifestamente scaturita da Bartolini, a cui il Vela non può confrontarsi per la grandezza della mente, ma del quale forse è superiore per la valentìa meccanica dello scalpello. — Ora, abbiam detto in più occasioni che le arti camminano quasi sempre di conserva; il più delle volte è la poesia quella che dà la parola d'ordine; mentre l'arte plastica e la musica vengono seguaci a distanze più o meno lontane. Pare adunque che, anche nel periodo corrente, la poesia, assecondata dall'arte plastica, abbia trovato il suo eco nella musica. — Noi adesso non pretendiamo di trovare somiglianze perfette nell'atteggiamento delle arti in questo tempo, e nemmeno nella fisonomia intellettuale degli artisti che or ora fiorirono in Italia, ma certo che non è difficile scorgere in essi una qualche analogia più o meno lontana. Vogliamo dire che ai posteri non potrà riuscir strano che a Prati e a Vela sia stato contemporaneo o coetaneo il maestro Verdi, il quale sorse quando sorsero gli altri due.

Il merito reale della musica del *Nabucco* e il successo che ottenne sulle scene del Teatro della Scala, portarono di tratto il maestro Verdi al più alto posto. Pochi uomini hanno fatto un ingresso nell'arte più splendido e più rumoroso del suo. Tanto più splendido e significante, in quanto che dovette resistere al confronto di Donizzetti, che in quella stagione scrisse la *Maria Padilla*. — Coloro i quali asseriscono che la voga immensa in cui Verdi è salito non è dovuta che alla combinazione del trovarsi affatto solo sul campo dell'arte, senza competitore di fronte, hanno torto. — Egli cominciò combattendo e misurandosi

anzi colla più forte e versatile intelligenza che allora tenesse il campo della musica italiana; dimodochè ci sembra di poter dire che, in qualunque tempo egli fosse sorto, avrebbe fermata l'attenzione del publico, anche se avesse fiorito in quel periodo rigogliosissimo della musica drammatica in cui otto maestri celebri correvano e ripercorrevano a gara tutti i teatri d' Italia.

Ma, tornando al *Nabucco*, il carattere dell' ingegno di Verdi appare in quest'opera in tutta la distinzione della sua individualità, per la ragione che si accinse a tal lavoro nella piena maturanza della mente, e nel massimo rigoglio della fecondità. — Facciamo notare intanto che, quando parliamo di individualità distinta, non vogliamo già confonderla coll' originalità. Verdi, a nostro giudizio, ha un carattere proprio, ma non è originale; il suo stile, se ci si passa l'espressione, è d'ordine composito, e il solo elemento proprio che introdusse negli elementi ch' egli tolse da più parti è un incesso veloce e determinato pel quale, correndo senza divagazioni al suo fine, coglie il più prezioso intento dell'artista, qual è quello di trascinar seco irresistibilmente la moltitudine.

Del resto, il carattere distinto di Verdi, che consiste nell'adempire a quell'arte che chiameremo di combinazione, la quale nei momenti di stanchezza succede all'arte di creazione primitiva, fu già notato da altri, e da quello stesso critico francese che acutamente e dottamente fu il primo a parlare di Verdi con parola di entusiasmo. Ei fece osservare che, se a proposito del *Roberto* di Meyerbeer erasi detto esser quello un diavolo a tre faccie, una delle quali guardava alla Germania, l'altra all'Italia, e l'altra alla Francia, quasi il medesimo poteva dirsi di Verdi. — Nel *Nabucco* infatti l'elemento capitale è di Rossini, incrudito dall'elemento del maestro

prussiano. Verdi per due terzi è italiano, pel resto si trasmuta in germanico.

Il coro d'introduzione del *Nabucco* è improntato tuttoquanto, e persino con eccessiva devozione, sul coro d'introduzione del *Mosè;* non parliamo già della frase e del motivo, ma della condotta, dell'andamento, che è ciò che costituisce l'imitazione. Un maestro può trovare un motivo nuovo ed è imitatore, se lo adopera cogli altrui procedimenti, mentre invece non toglie nulla alla propria originalità, se, cogliendo un motivo nel campo altrui, lo involge nel proprio stile. — Rossini pigliando idee da tutto e da tutti, pur non uscì mai della propria originalità. — Tutto il terzetto dell'atto primo è modellato sullo stampo dell'*O Nume benefico* della *Gazza Ladra.* Lo splendido finale dell'atto secondo: *S'appressan gl'istanti,* è lavorato tutto quanto nell'officina rossiniana. — Ma la profezia dell'atto terzo è un metallo di Corinto, in cui l'oro di Rossini è fatto risaltare dal vigoroso acciaio di Meyerbeer, specialmente nell'istrumentazione, dove è introdotto, opportunamente però e sobriamente, quel materialismo ondo il maestro di Berlino imita gli effetti della natura fisica, incaricando gl'istrumenti di ripeterne le voci. — Così ha fatto Verdi nell'imitare il singulto del gufo, il sibilo dei serpenti, i roteamenti della polvere sollevata dal vento. Ma, a proposito della profezia, lo stupendo effetto che Verdi colse alle parole di risoluzione

Niuna pietra ove sorse l'altera
Babilonia all'estraneo dirà,

giustizia vuole che se ne dia il merito a Mercadante. Quell' effetto pressochè identico fu trovato prima da esso e applicato al sublime pezzo della *Vestale: Spargiam d'immonda cenere;* e giustizia vuole altresì che di

molti altri effetti, di cui per tanto tempo, dagli entusiasti ingenui, fu creduto introduttore primo il maestro Verdi, sia dato il vanto a Mercadante: il vanto, intendiamoci, di una più larga applicazione; perchè anch'esso andò a prender acqua nella fontana massima di Rossini, segnatamente nel *Guglielmo Tell*, opera immensa, dove il Giove Olimpico della musica, più che del publico, s'affaticò a fare il servigio dei maestri.

Mercadante, adunque, tenne quegli effetti da Rossini, e fu il primo ad adoperarli largamente nelle opere della sua seconda maniera, quali sono il *Giuramento*, la *Vestale*, il *Bravo;* di seconda mano poi le passò a Verdi, il quale ne usò con tal frequenza ed intemperanza che ne fu creduto il padrone. — Ma di ciò parleremo a miglior luogo.

Tornando ora al *Nabucco*, noi che non siamo disposti ad adulare il maestro Verdi, crediamo però di poter dire che, per la grandiosità dello stile, per la consistente virilità del concetto, per la tinta locale che vi domina da capo a fondo, per il magistero specialissimo onde sono governati i pezzi d'insieme, quantunque sia la prima delle sue opere nate vive, è già tale che vanta una distinzione e un suggello che non ha Mercadante, che non ha Donizzetti; quantunque il primo sia più pederoso nella dotta compagine dei suoni, e al secondo abbia arriso un estro amabile, flessuoso e fecondo che Verdi non ha. Ma nè la dottrina, nè l'estro ponno bastare per costituire l'*originalità* e l'*individualità* d'un maestro.

I critici detrattori, che per consueto sono in tanto numero quanto gli ammiratori e gli entusiasti, non mancarono di far osservare come l'imitazione rossiniana fosse eccessiva nel *Nabucco;* non mancarono di far osservare anche come Verdi, amando di

preferenza lo stile grandioso, non riuscisse egualmente nella corda affettuosa. Codeste osservazioni, che soltanto in parte erano giuste, poterono però tanto su Verdi, che nei *Lombardi alla Prima Crociata,* pur non abbandonando la grandiosità necessariamente comandata dal tema, s' affannò nella ricerca della corda flebile ed esclusivamente melodica. L' aria di *Oronte*, per il concetto e la forma, par richiamare Paisiello. Il duetto tra *Oronte* e *Giselda* è improntato a Bellini. Una frase di *Valdeburgo* nella *Straniera* valse a Verdi di guida nella via dell' affetto e per non uscire dalla voluta semplicità nell'esprimerlo. — In quanto ai pezzi d'insieme, la tavolozza rossiniana è scomparsa da essi, o, direm meglio, non vi si sente più il colore primitivo passato immediatamente da Rossini a Verdi; bensì un esperto può accorgersi che quel colore, trasmutatosi nel subire le manipolazioni di Mercadante, da questo fu passato a Verdi, perchè lo manipolasse alla sua volta. Alteratasi una forma nel passar d' una in altra mano, riesce assai difficile lo scoprirne la prima origine. Ed ecco perchè sembrò che i pezzi d' insieme dei *Lombardi alla Prima Crociata* avessero quell'originalità che non si poteva concedere a quelli del *Nabucco*. Del resto, bisogna confessare che, mentre l' elemento rossiniano sussiste ancora, dissimulato nella dotta compagine mercadantesca, Verdi a codesto elemento, così trasmutato, aggiunse tanta grandezza ed evidenza e fuoco e movimento e gusto, e quella velocità ch' è il suo suggello, che il publico ben ebbe ragione d'andar in entusiasmo.

Quando un maestro scrive l'una dopo l' altra due opere dell' importanza del *Nabucco* e dei *Lombardi,* ha tutto il diritto di metter il publico universale nella più sterminata aspettazione. — Ma venne il giorno in cui a Venezia andò in iscena l' *Ernani*, di cui

fu tale il successo e riuscì tale la popolarità, che ogni aspettazione fu superata; e la congrega dei maestri nuovi in odio alle muse e alla fortuna, non intenti ad altro che a far nemici al nuovo maestro, e a gettar acqua su tutti i punti dove scaturissero fiamme d'entusiasmo, si sentì come spossata dalla soverchia fatica, e fu sconcertata nel suo piano di opposizione sistematica.

Hanno un bel dire del resto coloro i quali persistono nel chiamar Verdi il Beniamino della fortuna, e nell'assicurarci che molti che hanno il suo ingegno non hanno potuto avere la sua voga. Se Verdi avesse scritto le tre opere *Nabucco, Lombardi* ed *Ernani* a lunghi intervalli, intercalati di cadute e di mezzi successi, avremmo visto se il publico lo avrebbe tanto esaltato. Ma nel campo dell'arte le sue furono battaglie campali e decisive, che non concessero il respiro al nemico e non gli lasciarono il tempo di ricomporsi. E il publico, che è il naturale nemico di chi si spreme l'intelletto e si spezza il cuore per divertirlo, fu sgominato dai continui suoi trionfi; onde gli si assoggettò docilissimo. — L'impresa ardua, dolorosa, quasi impossibile, stà nell'entrar nelle grazie del publico; ma una volta ch'esso è dominato, lo si guida come un fanciullo o, lo torniamo a dire, come una donna innamorata.

Tenendo ora conto di queste tre opere, osservate con quell'occhio della critica che non indulge all'artista, nè si lascia placare dalle raccomandazioni del publico, e considerate dal lato del miglioramento che di solito assume un autore lavorando, non ci pare ch'esse rivelino un progresso nella mente dell'autore e nello stile e nelle sue modalità. Bensì, ne pare esser progressiva soltanto l'apparenza dell'originalità; ma l'estetica è costretta a rifiutare quella specie d'ori-

ginalità che vive a spese della bellezza e della perfezione.

Più Verdi si allontana dal suo grande modello, più va scivolando verso la corruzione dell'arte. Nel *Nabucco* c'è una pienezza, una fecondità di vena, una successione di bellezze, una, diremo, grandiosa morbidezza di stile, che nei *Lombardi* va soggetta a intermittenze, e nell'*Ernani* va congiunta spesso alla trivialità. Se ci si passa l'espressione, la rotondità grandiosa ed agile dello stile cessa talvolta per dar luogo ad angolosità scabrose, che ben possono mettere in sussulto i nervi, ma non già provocare quelle sensazioni che derivano dalla bellezza assoluta. Nello stile di Verdi, considerato nelle prime tre opere, ci par d'osservare il fenomeno che troppo spesso interviene oggidì nelle voci dei cantanti. Si producono con una voce sonora, piena, rotonda, eguale; ma, poco a poco, per la smania di far raggiungere alla voce stessa dei suoni che la natura non le aveva concessi spontaneamente, ne alterano di tanto il tessuto, che le si spezza la primitiva e preziosa eguaglianza. È fatta, è vero, la conquista di quelle note acute che fanno saltare il publico in sulle scranne, ma a scapito delle note centrali, che si velano e si rompono; tanto che ne esce un cantare a sussulti e nervoso, il quale ben può ottenere di tant'in tanto qualche prodigioso effetto, ma non è l'effetto continuato e legittimo della vera arte del canto. — Così avvenne dello stile della musica di Verdi. Nell'*Ernani*, ad alcuni pezzi di alto concetto e di stile magniloquente, tra' quali primeggia il finale dell'atto terzo, si contrapongono duetti e terzetti alquanto convulsi, che alla prima ottengono lo scopo di far gridare la moltitudine, ma vanno scemando man mano che si ascoltano, perchè le sensazioni che per essi si producono sono esclusi-

vamente acustiche, e non hanno radice nell'idea e nel cuore.

Questi difetti, che appena appena trapelarono in qualche pezzo dei *Lombardi,* e comparvero netti nell'*Ernani,* si piantarono poi con preponderanza nei *Due Foscari,* della quale opera la sola parte veramente lodevole e trattata con assiduo amore, tanto che talora par raggiunto il sublime, è quella del vecchio *Foscari,* il quale nel finale dell'atto terzo ha accenti di straordinaria elevazione e che basterebbero per dar fama ad un maestro.

Per tali pregi quest'opera, che fu la quarta di Verdi, ottenne un gran successo anche sulle scene di Roma, e l'entusiasmo del publico italiano andò tant'oltre che si cominciò a circondare di nubi poetiche la figura di Verdi; onde quando il fortunato maestro, venendo da Roma, ebbe a fermarsi, trattenuto da un temporale, non sappiamo in che luogo degli Apennini, tosto corse la voce, e non possiamo garantire se fosse vera o falsa, che, visitato, in quell'imperversare della natura, da grandi e turbinosi estri, ideasse una parte della *Giovanna d'Arco,* che doveva scrivere per l'imminente stagione di carnevale al teatro della Scala. Ma gli estri suscitati dal temporale degli Apennini non furono molto fortunati tra le nebbie milanesi: e la *Giovanna d'Arco*, per quanta ne fosse l'aspettazione, e per quanto fosse messa in scena con straordinario decoro, e contenesse buona musica, non entrò molto nelle grazie del publico.

V'è un periodo nella vita di quasi tutti gli uomini d'ingegno straordinariamente operosi, nel quale sembrano assaliti da una certa spossatezza, che dura un tempo più o meno lungo — spossatezza speciale, durante la quale, mentre s'aiutano colla ripetizione delle prime idee e delle prime forme e dei primi effetti ai

quali dovettero la loro fortuna, e, diremo così, coi cascami della fantasia affloscita, stanno preparando un tramutamento di stile, per tentare almeno di ringiovanire artificialmente. — Questo periodo lo ebbe anche Verdi, e fu quello in cui scrisse l'*Alzira* pel S. Carlo di Napoli. L'esigenza di quel publico, ben nota al maestro, e la coortè di tanti musicisti di cui è colà un semenzaio perpetuo, la quale avrebbe dovuto incuorarlo a tentar cose grandi, dimostrano la verità di quanto abbiam detto: che cioè era tanta in quel momento la stanchezza mentale di Verdi, che non giovarono nè incoraggiamenti, nè battiture, nè paure a tenerlo desto in piedi; tanto che dovette stramazzare, come un cavallo generoso affranto dalla fatica.

Si rialzò poi tanto quanto coll'*Attila* e coi *Masnadieri;* ma anche in queste opere la stanchezza non dà luogo che a lucidi intervalli. Lo stile è dirotto, le trivialità spesso s'incontrano, le scorrezioni non mancano, la smania di cavarsi d'impaccio è frequente; soltanto quà e là ricompare la nobiltà dell'ingegno e la nobiltà del desiderio di mantenersi in fama per non perdere affatto quel favore del publico ottenuto prima con tanto dispendio di studj, d'ingegno e di fatiche.

Ma se, pure in mezzo a peccati più che veniali, il maestro Verdi ha saputo mantenersi in seggio coll'*Attila* e coi *Masnadieri,* innestandovi per una parte alcuni pezzi di assoluta bellezza, e per l'altra spargendovi con artificio astuto un lucicore abbagliante, che non manca mai di produrre il suo effetto, nel *Corsaro* si comportò di maniera come chi è più premuroso di adempire macchinalmente ad un impegno insopportabile, che di far cosa degna dell'arte e di sè stesso. — E il *Corsaro* non si resse; onde il publico, rifacendosi sul cammino percorso dal suo maestro, cominciò a

mormorare e a parlare d'ingegno sciupato, di speranze tramontate, e di meteore fugaci.

Il publico però dovea ingannarsi; e, fosse che il sangue, pei riflussi spontanei della natura, tornasse a circolare abbondante e pieno nelle vene del maestro, o che questi, spaventato dalla moltitudine che minacciava d'interdirgli il regno, nella disperazione trovasse la forza, la forza della volontà che qualche volta è onnipotente, il fatto è che, recatosi a Napoli e confederatosi al poeta Cammarano, scrisse la *Luisa Miller*, la quale venne applaudita dal publico napoletano, tutt'altro che inclinato all'indulgenza, e fece ammutolire tutta quanta la coorte dei maestri meridionali italiani in aspettazione, nemici nati e giurati del fortunatissimo maestro dell'Italia settentrionale.

E la *Luisa Miller*, difatto, va collocata fra le migliori opere del Verdi, tanta è in essa la potenza del colorito drammatico, e frequente la bellezza dei canti, e sommo il pregio della progressione dal bene al meglio, fino al terzo atto, che è l'ultimo ed il più fervente di passione e il più luttuoso di tragico affanno. E più che mai è distinta in questo spartito la correzione dello stile e la sobrietà dell'istrumentazione. Ma una cosa che necessariamente deesi notare si è che, nella trasformazione quasi totale che si verifica in esso di tutto quanto, diremo, l'organismo verdiano, l'elemento nazionale è quasi per intero soppiantato dall'elemento straniero. — Nel *Nabucco* sovrabbondano Rossini e la scuola germanica; nella *Luisa Miller* invece, l'elemento italiano, che è la felice spontaneità e l'ampia vena, di rado trapela di mezzo alle combinazioni trovate con preoccupazione affannosa, e spigolate in un campo non nostro. — Lo stile è corretto, è sobrio, è verace, è drammatico, ma non è più il grande stile, non è più la magniloquenza italiana;

non è la prosa ampia e veloce e poderosa e trionfante di Foscolo, è la prosa calcolata e a frastagli dell'ultima maniera di Tommaseo; nella quale, a chi ben guarda, è una certa scabrosità dalmatina, che forse può dispiacere a chi si è lasciato per gran tempo consolare del numero greco onde la prosa dello scrittore di Zacinto risalta con sì vigoroso concento.

La via dei trionfi ricominciata colla *Luisa Miller*, continuò col *Macbeth*, che apparve per la prima volta sulle scene della Pergola di Firenze, provocò delirj d'entusiasmo, e fe'porre sulla testa del trionfante maestro *una corona d'oro*. — Ma se la corona addensò tanti nemici persino a Giulio Cesare, onde potè o può parer soverchia anche a Verdi, non però si può disconfessare l'alto pregio del *Macbeth*. — Shakspeare, se non fu tradotto per intero, v'è indovinato e sentito. Il duetto dell' atto primo tra *Macbeth* e la moglie è tale che Verdi sembra varcar quasi con esso le soglie del genio. — Forse c'inganniamo, ma ci pare che, al contatto della tremenda situazione del dramma inglese, la fantasia di Verdi abbia scintillato qui della sua massima luce. Questo pezzo è tale che ben si può dire: — nessuno può far più di così — nessuno. Se non che, il difetto dell'opera, presa nel suo complesso, stà in ciò, ch'essa è fatta nell'ordine inverso a quello voluto dalle leggi dell'estetica e della drammatica. — Le bellezze son tutte accumulate nei primi due atti, il primo dei quali è migliore del secondo; ma il terzo langue ad onta del bel ballabile e delle evocazioni, e più langue il quarto, ad onta della scena del sonnambulismo.

Passando ora ad altre opere del maestro Verdi, non parleremo della *Gerusalemme*, rappresentata sulle grandi scene del teatro dell' Accademia Imperiale a Parigi, perchè non è altro che un barbaro spostamento e sti-

racchiamento fatto alla musica dei *Lombardi*; ned è a parlare della *Battaglia di Legnano*, in cui soltanto è ispirato il coro dei cavalieri della morte. — Bensì, a nostro giudizio, il *Rigoletto*, dopo il *Nabucco*, è l'opera più completa uscita dalla mente di Verdi. E siccome il *Nabucco* è l'opera migliore della sua prima maniera, così il *Rigoletto* è la più densa di bellezze progressive tra quelle della seconda. — Guardando alle quali opere, è curioso a considerare come una mente sola abbia potuto, di trasformazione in trasformazione, partendo da un punto, riuscire al suo estremo opposto.

Quello scrittore di nascita veneziano, italiano di pensiero, francese di lingua, che nella *Rivista dei Due Mondi* parlò più volte con senno severissimo del maestro Verdi, ebbe a dire, e ci pare assai acutamente, che questo ingegno in musica fa riscontro a Vittor Hugo in poesia. — Le volte infatti che Verdi ebbe a interpretare musicalmente concezioni drammatiche di Hugo, lo tradusse completamente, tanto l'ingegno dell'uno si presta ad assecondare l'ingegno dell'altro. — Questo confronto dell'acuto scrittore francese, e il fatto della piena riuscita del maestro Verdi ogniqualvolta trovossi ispirato dal pensiero d'Hugo, dànno ragione a quel che noi abbiamo detto sul rapporto che sussiste, considerati i legami spontanei che avvincono le arti nell'Italia d'oggidì, tra Verdi e Prati; perchè, osservate sempre le debite distanze, nessun poeta in Italia arieggia tanto il gran poeta francese quanto il Prati. — E diciam questo, essendo a taluno sembrato strano quel nostro confronto, forse perchè non si tenne conto delle debite riserve che abbiam fatto, e forse perchè non si osservarono abbastanza attentamente i tratti di famiglia che si riscontrano tra Prati e Verdi; quei tratti di famiglia

che talvolta tra due fratelli apparentemente dissimili si rilevano all'osservatore sagace in un gesto, in un guizzo de'muscoli, in un volger d'occhio, nel riso, nel suono della voce. — Noi non abbiam preteso che Verdi facesse esattissimo riscontro a Prati; abbiam detto solo che in molti modi della sostanza e della forma del pensiero gli assomiglia; bensì Verdi ha più consistenza e nerbo e virilità robusta; mentre l'altro presenta alquante vacuità ed effeminatezze a cui Verdi è straniero, sebbene il poeta abbia avuto dalla natura un estro spontaneo e flessuoso e ridondante, assai più di quello che sia toccato al maestro.

Tornando ora al *Rigoletto*, egli è certo che in tutta questa musica il dramma è seguito passo passo, la virtù del poeta è trasfusa e interpretata con potenza incomparabile. Per quanto poi spetta alla forma musicale, tutti gli elementi alienigeni che il maestro ha messo a propria disposizione son fusi e trasmutati nel crogiuolo della sua individualità con potenza così dominatrice, che quell'individualità sembra pretendere ai diritti dell'originalità, che da principio abbiam negata a Verdi. — In conclusione, noi crediamo che, ancor più del *Nabucco*, il *Rigoletto* faccia onore a Verdi, perchè nel primo l'imitazione è troppo manifesta, mentre nel secondo, quantunque gli elementi sieno in qualche parte stranieri, sono però disposti a sembianza italiana, e con quell'impeto e quella velocità che son l'istinto di Verdi, tanto che ne potè uscire una forma che quasi non ha riscontro in altre opere dell' arte drammatico-musicale.

Il *Trovatore* è un lavoro in parte indegno dell'ampia e continua fortuna che gli arrise. Chè, sebbene la scena del *Miserere* sia una concezione altissima, essa non basta a compensarci delle durezze degli altri tre

atti. Il pezzo del *Miserere* è oro puro che pare innestato nel rame. — Se non che, a proposito dei capricci della fortuna, due opere del maestro Verdi non nacquero sotto alla di lei protezione; e furono lo *Stifellio*, rappresentato a Trieste quasi contemporaneamente al *Rigoletto*, e la *Traviata*. Il primo provò a rialzarsi dopo la prima caduta, ma non v' è riuscito; la *Traviata* invece fu fatta rivivere dopo, e la reazione andò tant'oltre, che corse voce fosse la gemma più preziosa della corona verdiana. Ma, ad onta di alcune scene sagacemente colorite, e di alcuni canti che, cercati nella testa sembran trovati nel cuore, non ci pare possa ella stare a pari colle opere migliori di Verdi.

Nè la grand' opera *I Vespri Siciliani*, alla quale fu rivolta nulla meno che l'aspettazione de'due mondi congregati a Parigi al tempo dell' Esposizione Mondiale, ad onta della vasta compagine e della protezione della Francia, può aspirare al vanto di essere il capolavoro di Verdi. In questa nuova opera esso ha smarrito il suo carattere distintivo, quella felice velocità di stile, quell' incesso concitato e determinato e sicuro che si fa padrone del senso, anche quando non accontenta l' intelletto. In questa nuova opera si vede che il suo autore, versando per lungo tempo in una diversa atmosfera, ha come smarrito l'umore abituale; e, volendo poi sforzarsi di non parer sopraffatto, tentò di far stravedere. Ma la soverchia tensione indurisce i muscoli, i quali, acquistando forza e densità, pèrdono l' amabile snellezza. Del resto, bisogna tener conto a Verdi di ciò onde dobbiamo tener conto a tutti i maestri italiani che vanno a Parigi a perfezionarsi, come asserisce il pedante Fètis, i quali devono adattarsi ad una forma di musica melodrammatica che è una deviazione dalla

vera musica italiana, e che sostituisce lo spettacolo coreografico alle forme più plastiche e più squisite e più care, e per conseguenza all'intelletto e al sentimento della tragedia e del dramma lirico. L'opera-ballo in cinque atti del teatro francese, lo abbiam detto e oggi lo ripetiamo e lo ripeteremo sempre, *è una forma assurda nell'arte.* Tant'è vero che fino quelli che vi diguazzano dentro per istinto, per sistema e per favolosa pazienza, non si sanno governare dall'un capo all'altro dell'opera senza cadere spossati di tanto in tanto, e senza circuire di noie inestricabili il publico, che pur va in teatro con ben diverso fine.

Or, tornando ai *Vespri Siciliani*, ad onta che la critica francese abbia asserito che questa opera offre maggior eguaglianza di stile che tutti gli altri lavori di Verdi, è invece precisamente in essa dove abbondano gli screzj e le varietà importune e le indecisioni. — Ci si dirà che tanto può valere il nostro giudizio quanto quello della Francia; ma chi ha orecchj e gusto e coscienza, vegga di grazia se si può asserire con senno che qui ci sia la preziosa unità, e ci siano poi i trabalzi nel *Nabucco*, per esempio, e nel *Rigoletto*, opere ideate di getto e fuse in una sola lega metallica. — La critica francese ha pur detto che l'istrumentazione di Verdi è in quest'opera notabilmente migliorata; e noi soggiungiamo che, se è migliorata per ciò che è dottrina e correzione e combinazioni dotte, ha smarrito però il carattere dell'istrumentazione italiana, la quale non è già una veste di lusso destinata a fare ornamento, qualche volta importuno, alla melodia, ma invece è della melodia quel che il corpo è dell'anima; due cose cioè compenetrate e fuse in una, necessariamente avvinte e che vivono nel medesimo soffio. — Per comprendere la

quale distinzione, suplichiamo i caparbj a considerare lo stile d'istrumentazione di Rossini e di Meyerbeer.

E dopo tutto ciò, a coloro i quali ci dicono che Verdi ha dovuto adattarsi allo stile di Francia per piacere ai francesi, rispondiamo che se, respinto il libro di Scribe, ne avesse scelto uno più palpitante di dramma sincero, e avesse così osservato la propria indole, avrebbe ottenuto un successo più completo in Francia e più universale in Europa. — Che cosa significa che il *Mosè* di Rossini, dove non v'è una concessione sola fatta all'onda transitoria del gusto, per accaparrarsi il voto di un publico straniero, ed è italiana da un capo all'altro per la melodia, per l'abbondanza delle idee, per lo splendore dello stile, pure ottenne le prime e le più costanti ovazioni dalla folla parigina? Che cosa vuol dire che le cantilene belliniane risuonano di preferenza sulle labbra delle donne francesi? Che cosa ci viene a dire il successo su tutti i teatri della Francia ottenuto dalla *Lucia* di Donizetti tradotta? — Vuol dire che la bellezza, quand'è pura, quando è grande, quand'è assoluta, ha spaccio dovunque, l'avrebbe nella Cina, l'avrebbe tra gli Ottentotti e i Caffri.

Riassumendo ora tutto quanto abbiam detto intorno al maestro Verdi, senza tener conto delle opere posteriori ai *Vespri Siciliani*, perchè in esse non v'è sintomo nessuno nè di ravvedimento, nè di vera novità, nè di tentativi fortunati, rimane un fatto irrepugnabile che la storia dell'arte dee collocarlo al primo posto in Italia tra i maestri del periodo in cui egli ha fiorito. — Piaccia o non piaccia al sinedrio dei dottori in musica, Verdi, nel regno della musica drammatica, è il successore di Bellini, come Bellini fu il successore di Rossini.

Mercadante e Donizetti e Pacini e gli altri avranno

forse sortito dalla natura virtù più utili all' arte, ed avranno anche prodotte opere irreprensibili al tribunale della critica, ma l' accidentalità, se ci si permette l'espressione, li ha fatti nascere cadetti. Chè qualche volta il primato è una conseguenza del nascere in tempo. La storia potrà dire che i successori di Carlo Magno non valevano lui, ma non potrà per questo cancellarli dalla serie dei re. Così è di Verdi. Egli è il primo del suo paese e del suo tempo in faccia all'arte musicale.

E quando alcuno domandasse se ciò sia stato bene o male, deesi pur rispondere che fu bene; giacchè è facile accorgersi che, se egli non fosse sorto, la musica in Italia avrebbe avuto un interregno deplorabile. Così invece fu per lui se, comunque le cose sien corse, ella si mantenne in seggio, fu per lui se ancora è da questa Italia che la musica esce più popolarmente che da altrove a rallegrare de' suoi concenti la vastità dei due mondi.

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA

BARTOLINI E TENERANI

Insieme a Tenerani mettiamo il suo grande emulo fiorentino, perchè così le questioni che oggidì si sono infervorate tra l'arte della schietta natura e della tradizione, potranno ricever lume dalla considerazione della vita e delle opere di questi che sono i più grandi tra gli scultori contemporanei dell'Italia, dell'Europa.

Lorenzo Bartolini nacque nel millesettecentosettantasette a Savignano, da Liborio Bartolini fabbro-ferrajo, uomo non solo non intelligente di belle arti, ma ad esse tanto avverso, che allorquando nel figlio si rivelò un'attitudine speciale per quelle, lo prese talmente in odio da percuoterlo brutalmente ogni qualvolta lo vedeva abbandonare martello e lima per far qualche disegno col carbone. Essendo poi passato da Savignano a Firenze, al cospetto di tante meraviglie dell'arte antica e moderna, vieppiù si rese acuto nel giovane Lorenzo il desiderio

di farsi artista, e vieppiù si rese feroce la paterna persecuzione, tanto che il fanciullo dovette rifugiarsi a Savignano presso un suo zio, e non ritornò presso il padre se non dopo aver ottenuto il permesso di frequentare come studente l'Academia di Firenze. Questa concessione per altro era a patto che il burbero Liborio non avesse più a pensare al mantenimento del figlio. E Lorenzo accettò con gioia. Onde, mèssosi tosto in una bottega di vetraio, a condizione di poter attendere nelle ore academiche allo studio dell'arte, potè così e provvedere ai proprj bisogni, sebbene scarsamente, ed appagare la naturale vocazione.

Dopo qualche tempo passò a Volterra e là s'acconciò presso uno scultore di alabastri, felice d'aver trovato un mestiere molto affine a' suoi studj prediletti. Se non che, in questa nuova sua condizione, della quale pur si chiamava felicissimo, l'amore dell'arte smanioso ed eccedente lo trasse a far cosa che gli costò durissimi affanni. Desiderando di lucidare le composizioni del Flaxmann possedute dal suo padrone, e questi non glielo permettendo, egli colse il destro che il padrone era assente, ed, approfittando dell'arte paterna, cavò colla cera il modello della serratura che chiudeva la camera dov'era riposto il volume di Flaxmann, e fece eseguire così una falsa chiave. Scoperto, venne scacciato, e si trovò costretto a ritornare a Firenze, dove entrò nella bottega d'un altro alabastraio. Ma, non trovando da guadagnare abbastanza con tale professione, gli convenne cavar partito anche dalle sue cognizioni di musica, suonando il violino nelle orchestre, ed anche cantando nei cori. È fama anzi che sul teatro di Piazza Vecchia eg abbia cantato un'aria stata scritta espressamente per lui, il che significherebbe ch'egli fosse più valente di quello che di solito è consentito ad un dilettante.

Se non che, di tal modo, ben s'accorgeva il giovine Lorenzo come non avrebbe mai potuto raggiungere nell'arte di sua predilezione un posto qualunque. Gli bollì allora in testa il pensiero di recarsi in Francia, a Parigi, nella patria di David, il cui nome allora suonava grande in tutt'Europa, più grande di quello ch'ei sia veramente; e l'occasione volle che, entrando un giorno un generale francese nella bottega dove egli stava lavorando, e facendo acquisto di varj oggetti d'alabastro, ed entrando in discorso col giovine Lorenzo, del quale fermava l'attenzione la bella e scintillante fisonomia, le cose si riducessero al punto che Bartolini seguisse il generale in qualità più di segretario che di domestico, per essere poi rivestito del grado di disegnatore dello Stato Maggiore. — Ma, non sappiamo bene per quali circostanze, il povero Lorenzo, più sventurato d'Aristo, trovò di non aver fatto che un sogno, e, distaccato bruscamente dallo Stato Maggiore e dal generale, dovette tutto solo e a intero suo rischio e pericolo avventurarsi al viaggio di Parigi, dove finalmente potè arrivare dopo qualche tempo, e dove si stabilì.

Taluni, per questa circostanza speciale della vita di Bartolini, e per essersi egli posto sotto alla direzione del celebre David, vorrebbero insinuare che Bartolini è piuttosto a considerarsi come una gloria della Francia che dell'Italia; ma, quando si pensa che lo stile davidesco e la scuola piantata da Bartolini sono agli antipodi fra loro, è facile convincersi che il fiorentino non deve la propria grandezza che a sè solo, e come uscì intatto di sotto alla convenzionale correzione di David, così sarebbe andato salvo anche dalle influenze del più sfrenato barocco. Indole di ferro e volontà indomabile e vocazione irresistibile all'arte aveva sortito il Bartolini, tanto che, siccome trionfò prima della fiera opposizione paterna,

trionfò poscia d'ogni ostacolo di scuola e di setta e di pregiudizio. Solo non doveva poter trionfare della propria caparbietà e di certi abiti strani che nocquero e a lui e all'arte, perchè erano stigmati profondi ed incancellabili della sua natura.

In ogni modo, non è a dire di quanto giovamento gli devono essere stati i consigli di David, perchè la sapienza e il vero merito, anche allorquando è involuto di pregiudizj, non possono a meno di lasciar cadere qualche preziosa semente nelle nature elette, quali per istinto si tengono il buono, rifiutando inconsapevoli ciò che è spurio e corrotto. Un altro artista, che doveva poi sorgere gran pittore, il celebre Ingres, collega ed amico indivisibile di Bartolini nello studio di David, seppe trarre profitto dai meriti incontestabili del maestro e scansarne le pecche. E, a proposito dell'amicizia ed anzi del nodo fraterno onde si vennero stringendo fra di loro, ancor giovinetti, Bartolini ed Ingres, giova ricordare una caricatura fatta da taluno che studiava con essi presso David, nella quale, alludendo all'amore devoto che i due giovani si portavano, furono figurati in ginocchio ambidue l'uno davanti all'altro, quasi in atto di vicendevole adorazione.

Per qualche anno il Bartolini attese indefesso alla scultura sotto la direzione del più celebre artista d'Europa, il quale, come i veri grandi ingegni, ad onta delle sue convinzioni speciali e dell'adorazione che aveva pei modelli greci, lasciò che l'allievo italiano si governasse a seconda del proprio impulso e a seconda delle tradizioni di quel libero genio che aveva fatto nascere così grandi e così originali gli scultori fiorentini contemporanei di Dante Allighieri, pensando che per più strade si può arrivare al sommo dell'arte, e che a contrariare le naturali tendenze si corre pericolo bene spesso di spegnerle e di corromperle. E

il frutto di quello studiare senza riposo e senza schiavitù che fece il Bartolini, si fu l'aver potuto cimentarsi al Gran Concorso di Roma, nel quale, di fatto, non ottenne che il secondo premio; ma, di diritto, ebbe il primo posto nell'estimazione de' suoi condiscepoli e colleghi, i quali fecero un tale scalpore dell'ingiustizia che a lui era stata fatta, che la sua fama di subito grandeggiò in Francia; onde, preso a proteggere da una sorella di Napoleone, fu anch'egli della gloriosa schiera di coloro che lavorarono per la grande colonna monumentale della piazza Vendôme. E il provvido destino volle che a lui toccasse di eseguire il bassorilievo rappresentante la battaglia d'Austerlitz.

Il *capolavoro campale* dell'italiano Buonaparte rimase così eternato in bronzo per opera dell'italiano Bartolini, in una composizione piena di storica verità e di verità poetica e di slancio e di fremito, quasi diremo, lirico; come dall'italiano Manzoni doveva poi essere eternata nell'unica ode del *Cinque Maggio* la gloria sventurata di colui stesso che era comparso a segnare un'orma più vasta del consueto del creatore spirito d'Iddio. — Concorso di circostanze che è meraviglioso a ripensare oggi. Napoleone Bonaparte, il grandissimo dei contemporanei, che inspira l'opera di genio di due giovani, i quali colla parola e colla plastica dovevano poi sommovere e innovare l'arte tuttaquanta, come il compatriota guerriero aveva sommossa l'Europa!

Le opere eseguite in Francia ed il bassorilievo della colonna Vendôme furono di tale efficacia, che la principessa Elisa Bonaparte procurò a Lorenzo Bartolini la nomina di professore di scultura nell'Academia di Carrara. Quest'onore però non preparò allo scultore italiano che un campo di battaglia ferocissimo. I lavori che seco portò di Francia e che espose al pu-

blico, destarono nella moltitudine un interesse, una curiosità, un rumore insolito, quantunque fossero in contravvenzione con quell'estetica di cui allora, dagli uomini dell'arte, si osservavano i dettati quasi fossero canoni indeclinabili di verità. I principj poi che realmente comunicava a' suoi scolari, esposti con quell'eloquenza calda e vivacissima che deriva da una convinzione profonda, soggiogarono le giovani menti con tale velocità di trionfo ch'egli medesimo ne meravigliava, sebbene ne dèsse tutto il merito, non alla propria virtù, ma a quella del vero. — Se non che, i professori colleghi, inveleniti e dalle preoccupazioni di scuola e dalle invidie personali e dal fatto, per essi scandaloso e insopportabile, della unanime diserzione della gioventù dalle loro bandiere, mossero tal guerra all'antagonista ardente ed imperterrito, che dalle aule academiche e dai contrasti verbosi si minacciò più volte di venire a battaglie di mani e di armi. Avvenne poi qualche anno dopo che a queste contese dell'arte succedessero le conflagrazioni politiche; onde il Bartolini, abborrito già come scultore dai colleghi, fosse perseguitato dai nemici del nome napoleonico, di cui egli era caldissimo fautore.

Il popolaccio di Carrara, aizzato da tali nemici, invase la sua casa e il suo studio e gli fracassò marmi e modelli, nè si fermò a questo, ma frugò per ogni lato della casa per trovarlo ed ucciderlo; fortuna volle ch'egli potesse fuggire dalle finestre, ed attraverso le campagne mettersi in salvo, per poi recarsi a Firenze, dove si stabilì. Ma, se a Carrara trovò l'odio e l'ira e la persecuzione, nella capitale della Toscana trovò l'indifferenza, e a tal punto che, per sostentare la vita, dovette rimettersi a lavorare in alabastro; egli che, nella capitale della Francia, nel monumento più segnalato e più glorioso

del secolo, aveva scolpita la battaglia d'Austerlitz! Ma il trionfo dell'errore sul vero merito è momentaneo, e se gli artisti concittadini poterono godere dello stato di oscurità e di languore in cui era stato gettato l'uomo che s'era alzato contro di essi con tanto ardimento, gli uomini che venivano da lontano, portati fra noi dalla fama del nostro bel cielo e dall'amore delle antiche memorie, e che, stranieri alle passioni di setta, non erano attratti che dalla bellezza sincera dell'arte, fecero giustizia allo scultore toscano. Alcuni lavori che Bartolini aveva messo in luogo publico, attrassero l'attenzione di taluno degl'inglesi visitatori, tantochè, non solo vendette quei lavori giacenti, ma ebbe commissione di nuove opere. — Fu allora che l' ambasciatore d' Inghilterra gli fece eseguire il *Ritratto di lord Byron*, ed altre opere; che Pourtales fece acquisto del *Pigiatore d' uva*, lavoro ammirabile di verità. E i viaggiatori russi non vollero parer meno intelligenti degli inglesi, onde Bartolini lavorò busti e statue che viaggiarono a Pietroburgo. — Fu per tal modo che alla patria ed all' Italia sconoscente venne da lontano la notizia di tanto merito e, quasi diremo, il decreto di riconciliarsi con lui e di rispettarlo.

Fatta una volta codesta riconciliazione — se non cogli scultori già provetti e che avevano ottenuta qualche celebrità municipale, certamente colla gioventù che beveva avidamente le nuove aure fecondatrici, e colle intelligenze elette che, non essendo nè scultori nè pittori, potevano esercitare un giudizio più indipendente dai pregiudizj, dalle scuole, dalle passioni, dalle invidie, e spaziavano liberissimi nell' ampia regione dell'estetica — il nome di Bartolini cominciò a rumoreggiare a Firenze, e da Firenze ad espandersi poco a poco per tutta Italia. Le commissioni,

oltre a crescere di numero, crebbero anche d'importanza; così non si limitò, come nelle prime opere, eseguite, come suol dirsi, con un intento vendereccio, alla figura sola copiata esattamente dal vero e senza preoccupazione di significato morale, ma potè slanciarsi nel concepire grandiose composizioni, e nel rendere in marmo gli affetti umani, e nel far cospirare l'arte plastica agli intenti dell'arte generale capitanata dalla parola.

Dura da antichissimo la questione, quale tra i due rami d'arte - *Scultura* o *Pittura* - sia più difficile all'umano ingegno. Nè la sentenza di Michelangelo che dava la preferenza alla prima potè risolvere il nodo, in quanto venne a tutti il sospetto che, avendo quel sommo italiano date prove più perfette collo scalpello che colla tavolozza, subordinasse, per impeto irresistibile di amor proprio, al fatto particolare le questioni generali. — Mentre dunque, tenendo conto di tutto quanto fu detto e di quegli argomenti che non dipendono dalla dialettica ma dal vero, noi crediamo che l'arte del pittore sia più difficile di quella dello scultore, per la ragione che al primo torna indispensabile la cognizione di molte parti dell'arte che all'altro riescono affatto straniere, siamo pur contrarj a coloro che la relegano con eccessivo disprezzo a troppa distanza dalla pittura. Ma ad un patto però noi crediamo che lo scultore, a parità di grandezza, possa venire in competenza col pittore; a patto cioè ch'egli non si limiti alla figura sola, nè alle pose indifferentemente naturali, ma tratti bensì il gruppo grandioso ed il basso-rilievo storiato a servizio dell'arte monumentale. Entrando egli allora nell'ampio dominio del pensiero, e non bastando a' suoi intenti e alla perfezione dell'opera sua la copia del nudo vero, ma essendo costretto ad imaginare e dedurre ed indovinare ciò che in natura non

è sempre fatto, allora solo egli acquista tutti gli attributi e le virtù e la grandezza del vero artista. Chè non è artista se non chi inventa. — E Bartolini fu artista nel senso più alto e più rispettabile della parola, perchè nei monumenti il suo ingegno trovò il suo più ampio sviluppo e fece vedere in che veramente consistessero le sue nuove teorie e il nuovo stile che allora pareva tanto in urto coi canoveschi, non con tutto Canova; e con essi ridusse al giusto e ragionevole significato quel culto che in lui parve eccessivo della realtà quando, o per volontà sua o per invito delle circostanze, s'era fermato alla figura isolata. Chè fu appunto per le opere di quest'ultimo genere ch'egli, trascinato dalle consuete esorbitanze della reazione, spinse forse oltre il confine il culto della realtà, tanto che ebbe a provocar l'opposizione anche di qualche suo ammiratore, e difendersi in iscritto contro le dotte e non in tutto sprezzabili argomentazioni di un periodico romano.

Prima di parlare del sistema onde Bartolini si pose a capo di una nuova scuola di scultura in Italia, parleremo delle più applaudite fra le sue opere, di quelle dove il pensatore va di pari passo col riproduttore esatto della natura. Uno dei monumenti adunque dove risplende la poesia del sentimento, e dove l'arte raggiunge la massima efficacia in virtù della semplicità, è il *Sarcofago della contessa Zamoiska*. L'illustre Delaborde così si esprime parlando di tal lavoro: « La contessa Zamoiska è rappresentata morente. Il gesto, il movimento quasi di sorriso delle labbra significano la rassegnazione ed il fervore. Al cospetto di questa figura, sì calma nella sua attitudine idealmente espressiva, si ha sentore di un'anima che si sprigiona dal corpo; e, sebbene l'esecuzione abbia reso la materia

colla più scrupolosa verità, questa è governata in modo che meglio serve a rivelare il raggio interno della moribonda e l'èstasi serena in cui ella si addorme ».

Ma più che mai il Bartolini si mostrò artista filosoficamente imaginoso nel *Monumento di Leon Battista Alberti.* Questo nome, come osservò il sullodato scrittore, imponeva a Bartolini il dovere di conciliare le imagini funebri coll' idea della gloria superstite. Bartolini si pensò dunque di esprimere nel medesimo tempo l'idea religiosa e l'idea della gloria umana, e consacrare, per valerci di un' espressione dello stesso artista, la duplice immortalità del suo eroe. La figura dell' illustre trapassato stà fra due angeli, l'uno dei quali alzando una fiaccola scorge l'anima alle regioni dell'infinito; l'altro, coronato d'allori e pur con una torcia tra mano, ricorda alla patria quello che il grande artista, architetto, pittore, scultore, scrittore erudito, ha fatto per lei. L'esecuzione in questo monumento è pari al concetto; in essa è verità scrupolosa, non gretto realismo, perchè l'idea e il sentimento trionfano della materia.

Veniamo ora all'opera più faragginosa dello scultore fiorentino, alla *Tomba di Niccolò Demidoff.* In questo lavoro, avendo voluto il grande scultore impegnarsi nel tentativo di manifestare un cumulo di idee che forse trascendevano il robusto ma scarso linguaggio della scultura, si stancò nell'eccessiva fatica e si fermò a mezzo di un cammino che volle imporsi troppo lungo ed arduo. Questo lavoro gigantesco, tante volte interrotto e tante volte ripreso in un numero considerevole di anni, finì per rimanere incompiuto; quantunque, così prepotente è il giuoco della fortuna, abbia giovato alla fama di Bartolini più che tutte le altre opere sue; perchè i poeti, colla fantasia prote-

tica, cantarono in prevenzione quel risultato finale di cui non aveva l'idea precisa nemmeno l'autore; e perchè uscì un poema in cinque canti a celebrar le glorie dell'opera mirabile e del sovrano artista. A proposito di che vorremmo pregare i poeti di professione, che cantano a tutte le ore e che, esagerando ed adulando, non sanno che gonfiare di un funesto orgoglio gli artisti, a desistere dai loro canti e a rivolgere ad altro le loro fatiche, chè riusciranno così più utili e meno noiosi, e la sana critica e l'estetica avranno un nemico di meno a combattere. Ma, tornando al monumento, vi ha in esso qualche cosa di eccessivo e di troppo teso, e nel concepimento generale v'è un così smisurato impianto, che sembra desunto dalle vaste macchie allegoriche del secolo decimosettimo piuttosto che dal severo concetto della morte. L'idea di aggruppare intorno alla tomba le figure della *Siberia*, della *Misericordia*, insieme alla *Natura nuda*, è un'idea poco felice ed avversa alla grave semplicità del concetto cristiano. Considerati isolatamente molti di tali gruppi non mancano nè di bellezza, nè di verità; quello in ispecie che rappresenta la *Misericordia*, raffigurata in una donna che sostiene il proprio figliuolo ammalato, mentre la sorella di questi s'affanna e de' suoi gemiti e del cupo silenzio materno, ha un'espressione singolarmente appassionata e piena di patetico sublime. Così, la *Siberia* e la *Natura* respirano l'una una maestà alquanto selvaggia, l'altra la serenità e una grazia feconda. Ma, nel contrasto, il gruppo e le figure, invece di giovare, nuocono all'intento generale del componimento, perchè la gaia nudità della natura in un monumento sepolcrale non può avere una facile spiegazione, e perchè nessuna forza d'umano ingegno potrà riuscire, dove non è soccorso di parole, a conciliare elementi necessariamente avversi.

L'affanno che a Bartolini costò quest'opera, che non seppe o non volle condurre a termine, valse a persuaderlo in tutto quello che può e non può la scultura; onde negli altri monumenti, fra'quali sono meritamente celebrati quelli di *Carlotta Bonaparte* e del ministro *Fossombrone*, ritornò alla semplicità ed all'evidenza.

Ma, nel frattempo che attendeva a tali opere colossali, nel concepimento e nella condotta delle quali l'arte della scultura, a nostro giudizio, può benissimo sostenere la competenza colla pittura, il Bartolini eseguì molte statue isolate, di grandezza naturale. Tra queste riscossero l'applauso universale la *Ninfa del Deserto*, eseguita per il marchese Ala Ponzone, e quella *Fiducia in Dio* acquistata dalla casa Poldi-Pezzoli, e che, esposta a Milano nelle sale del palazzo di Brera, turbò le convinzioni di molti artisti impiombati nelle consuetudini del convenzionale, e additò ai giovani una via nuova, provocando il culto della schietta natura, che poi sovente, per disgrazia, degenerò in quello della gretta realtà.

Fu dopo la comparsa della *Fiducia in Dio* che, per la morte dello scultore Ricci, essendo rimasto vacante il posto di professore nell'Academia Fiorentina, Bartolini interessò cielo e terra per poter succedergli, promettendo che, pel desiderio di rimanere a Firenze a insegnar l'arte alla crescente gioventù, egli era pronto a rinunciare ai lautissimi inviti che in quel momento gli venivano da Pietroburgo. La convinzione tenace che aveva de'proprj principj e la persuasione dell'altrui traviamento piegarono alla preghiera quell'uomo cosi fiero di sè stesso e così nobilmente orgoglioso; chè l'amore dell'arte era in lui una ragione, e il vedere la gioventù affidata ai guastamestieri, gli era cagione di profondo dolore. Fu pertanto nominato professore;

e l'Academia, per la sua volontà prepotente, si vide, nella teoria e nella pratica, sbalzata di tratto d'occidente in oriente.

Fu allora che Bartolini diede per tema a' suoi scolari il gobbo *Esopo meditante le favole.* Consiglio audacissimo, a cui egli si appigliò per impeto di reazione, ma pel quale varcò i confini della convenienza; onde non fu del tutto ingiusta, come già abbiam detto, l' opposizione che gli venne da molte parti, perchè, se il vessillo di Vittor Hugo, portante per motto *il brutto è il bello* poteva avere, ad onta delle sue esagerazioni, un significato filosofico, epperò attuabile nell'arte della parola, e segnatamente nella drammatica, forma letteraria dell'epoca nostra, non per questo poteva essere seguìto in quella sfera dell'arte che più esclusivamente deve essere devota al culto della sola bellezza.

Come abbiam già fatto osservare, le teorie messe fuori dal Bartolini con imperterrita convinzione, appena fu eletto professore di scultura nell' Academia Fiorentina, provocarono un grande scalpore in tutti i centri d'Italia, segnatamente là dove piu ferveva il culto del classico convenzionalismo. Nel *Diario di Roma* fu anzi publicato, come già notammo, un eloquente ed erudito articolo, dove forse la dottrina appannava di qualche poco il lucido buon senso, col quale si respingeva caldissimamente il nuovo sistema dello scultore fiorentino. Ma questi non si accontentò di combattere gli avversarj a colpi di scalpello, bensì entrò in campo come scrittore e stampò una risposta, colla quale venne facendo una professione di fede amplissima, e venne chiarendo le proprie teorie, e in che modo intendeva l'imitazione del vero, e per quali ragioni era stato condotto a dare a'proprj scolari per tema di concorso il gobbo *Esopo.* Quelle ragioni, press'a poco, si possono riassumere nelle seguenti:

« L'imitazione della natura è in tutti i casi egualmente difficile. Io non ho creduto presentare in un gobbo il modello della proporzione e della bellezza umana, ma ho voluto avvezzare gli allievi a studiare ed a comprendere quello che vedono, senza sistemi preconcetti, senza pregiudizj, senza un falso idealismo. Ho voluto che apprendessero a trovare nella stessa realtà gli elementi conformi allo spirito di ciascun soggetto; che si avvezzassero a scegliere il bello naturale, quel bello che non può essere rivelato che dall'esperienza individuale e dall'esame delle opere dove i grandi maestri l' hanno così fedelmente espresso. L' *Esopo* aveva il vantaggio di rompere la monotonia per la quale si tenevano obligati ad uniformarsi al medesimo tipo tanto per un *Giove* che per un *Apostolo*. L'*Esopo* dava ad essi l'occasione di rendere delle forme caratteristiche.

« In natura ogni cosa ha le sue bellezze, relativamente al soggetto che devesi trattare; chiunque è capace d'imitare compiutamente la natura sa tutto quello che un artista deve sapere. Il *Partenone*, il *Tempio di Teseo*, il *Mercurio* a Napoli, i *Colossi di Monte Cavallo*, il *Davide* fiorentino sono modelli perfetti dell' arte imitativa. Il *Tignoso* di Murillo, occupato a liberarsi dall'immondo flagello che lo infesta, è stimato sessanta mila scudi, unicamente perchè il pittore è riuscito a mettere la commozione in cuore a chiunque guarda quel quadro. Una *Vacca*, dipinta da Paolo Potter, di brevissima dimensione, costa diecimila scudi, per la ragione che somiglia precisamente ad una vacca ».

Ed altrove scrisse:

« I Greci furono eccellenti statuarj, perchè la religione loro imponeva di mostrare nell'effigie delle loro divinità il tipo completo della bellezza umana. Dovettero dunque imparare innanzi tutto a copiare la na-

tura, e chi lo seppe far meglio diventò immortale. Ma quei più grandi di loro, Fidia ed Alcamene, non ebbero seguaci per lungo tempo. I successori subordinarono ad un sistema quasi geometrico l'imitazione delle forme del corpo ».

Codeste sentenze del grande artista contengono, non si può negarlo, numerose verità; ma hanno il difetto di parer subordinate all' indole speciale dell' ingegno di Bartolini. Perchè a lui riescì facile, dopo aver ritratto la natura reale, di salire da quella all'idea, ha piantato per sistema che chiunque sappia ritrarre la realtà, sa tutto quello che interessa all'arte. Contraddire a un tant' uomo è assunto spinosissimo, a un tant'uomo che parla per frutto d' esperienza. Ma tuttavia, per quanto noi siamo avversi alle leggi arbitrarie della convenzione, non sappiamo convincerci in tutto dell'asserzione di Bartolini, e tanto meno allorchè lo sentiamo a citar per esempio la *Vacca* di Potter e il *Tignoso* di Murillo. Quando egli dice che non ha creduto, nel dare per concorso a' suoi scolari il gobbo *Esopo*, di esibir loro un modello di proporzione e di bellezza umana, ma soltanto di avvezzarli a copiare scrupolosamente il vero, qualunque esso sia, ha detto ciò che non in tutto conviene ai fini supremi delle arti belle, le quali portano codesto qualificativo per qualche cosa, e il di cui scopo appunto è di rivelare la bellezza, la fisica e la morale.

Egli è ben vero che un artista dee saper ritrarre anche il brutto e il deforme, ma non per rappresentarlo isolato, sibbene per saperlo introdurre opportunamente nelle grandi composizioni, onde soddisfare a quella legge eterna dell'estetica, che è la legge dei contrapposti. Però noi crediamo che possa esser più utile all'arte il capovolgere la sentenza del Bartolini dicendo, non già che chi sa ritrarre il brutto, purchè

sia conforme a verità, saprà anche innalzarsi alla bellezza ideale ed al sublime, ma piuttosto che chi sa ritrarre la vera e sincera bellezza e salire alla grandezza dell'idea, deve poi facilissimamente saper ritrarre anche la deformità, e limitarsi alla realtà gretta; perchè dopo le più ardue difficoltà dell'arte torna più comodo il discendere alle ovvie. — Come però nel mondo morale riesce pericolosissimo il cominciare a fermar la mente sugli atti viziosi, così anche nel mondo fisico non può essere opportuno il cominciare a volger l'occhio dei giovani alla deformità; perchè dalla contemplazione di quella possono contrarre una mal'abitudine nella valutazione delle forme. — Non è poi detto che chi sa ritrarre una cosa vera, qualunque essa sia, si trovi necessariamente in istato di saper tutto quello che interessa l'arte. Da qual cagione dipende, per modo d'esempio, che moltissimi sanno condurre lodevolmente un ritratto di vecchio, e lo sanno cogliere con perfettissima somiglianza, mentre non sanno poi fare altrettanto quando hanno a ritrarre un volto giovanile? che cosa vuol dire che moltissimi, anche tra pessimi artisti, sanno rendere al vero il ritratto di tale che esca dalle linee convenute della bellezza umana, e poi mettono a nudo tutta la loro incapacità quando sono in obligo di segnare una figura che sia perfettamente bella? Ciò vuol dire che il ritrarre la deformità riesce facile a tutti; perchè a ciò non torna indispensabile una vocazione per eccellenza estetica, e perchè la deformità esce in qualche modo dalla giurisdizione dell'arte propriamente detta; e perciò non adempie a' suoi intenti chi si propone di ritrarre il brutto, pel solo scopo di riuscire un riproduttore fedele di ciò che è in natura.

Il grande Bartolini, a confortare il suo sistema d'istruzione, che si riduceva allo studio ed alla copia

del vero naturale qualunque esso si fosse, senza distinzione di bellezza e di deformità, nella persuasione che quando un allievo sa ritrarre con fedeltà impuntabile una forma qualunque sa tutto quello che importa all'arte, citò per l'arte antica, tra le altre opere, i *Colossi di Montecavallo*, e per l'arte moderna, *il Davide* di Michelangelo, che secondo lui non solo è il lavoro più perfetto di Michelangelo, ma è anche la più bella statua della scultura italiana. Torniamo a ripetere che a tentar di combattere un'opinione di Bartolini ci vuol un certo coraggio; ma noi crediamo fermamente, salvo sempre il diritto di essere in errore, che i *Colossi di Montecavallo*, anzichè provare che basta l'imitazione del vero per far tutto quello che è necessario all'arte, pròvino anzi che chi non si fosse avvezzato che a ritrarre la gretta realtà non sarebbe mai riuscito a far sorgere quelle statue che resistettero al lavoro del tempo. — In quanto poi al *Davide* di Michelangelo, mentre resta a documento dello studio istancabile che quel sommo italiano, ancor giovinetto, avea fatto sul vero, tanto da saper tradurlo in sasso e rivelarlo con somiglianza prodigiosa, serve tuttavia a provare che codesta semplice traduzione non bastò a tutti gli intenti dell'arte, e molto meno al più nobile e più difficile di tutti, che si riferisce al soggetto.

Quando si tratta della scultura monumentale, quella cioè che completa e dà un significato ai publici edificj, alle piazze, ai fori, rarissime volte basta che l'artista si accontenti di copiar la natura come la trova. Segnatamente quando si tratta di plasticare delle statue o dei gruppi che debbono campeggiare in mezzo a grandi spazj, l'artista deve modellare la statua in modo che renda il vero quando sia veduta in distanza, e non sembri soddisfare alla verità quand'è osservata dappresso.

Codest' arte difficilissima e sapiente, che consiste appunto nel trovare quella forma che renda l' effetto delle giuste proporzioni collocata in quel tal punto e veduta da quel tal' altro, è un' arte a parte che spesso riesce impossibile a chi non si è avezzato a veder con larghezza il vero naturale, e, per eccessivo rispetto alla realtà, tien conto anche di tutti i minimi accidenti di essa. E precisamente guardando i *Colossi di Montecavallo* è manifesto come i sommi autori di quelle statue erano più che mai esperti di quelle leggi e di quegli ardui segreti dell'arte che commisurano le proporzioni dell' umana bellezza agli effetti della distanza e ai giuochi ottici. Chi infatti guarda dappresso quelle fronti riquadrate, e quelle occhiaie espanse, e que' zigomatici protuberanti, e quelle nari enfiate, trova che il vero è ben altro. Ma sì tosto che il volume dell'aria circostante ammorbidisca ed arrotondi ed assottigli quelle parti, la verità ricompare come per virtù di prestigio. Che dunque è a conchiudere da ciò? che chi non sa che copiare con esattezza il modello che ha innanzi all' occhio, ben lontano dal sapere tutto quello che è necessario all'arte, non ne conosce invece che i rudimenti. Fin che si tratta di quella scultura che è suppellettile delle private dimore, allora anche la semplice attitudine a copiar la natura letteralmente può dare un risultato compiuto, e bene spesso può dare il frutto di un capolavoro; ma questo non è che un ramo della scultura, ed è il meno difficile e il men nobile; onde non può dire di essere un completo artista chi solo abbia date prove segnalate in codesta imitazione pura; perciò noi crediamo di non andare errati nel dire che è soltanto la scultura monumentale quella che merita di partecipare all' arte grande.

E questo ci conduce a parlare del tanto e merita-

mente celebrato *Davide* di Michelangelo, celebrato meritamente per quella parte che si riferisce alla fedele imitazione della natura materiale, ma in quanto all'elemento spirituale, che consisteva nel farci comparire innanzi il giovinetto vincitore di Golia quale ce lo impresse nella fantasia la breviloquente lettera della Bibbia, non solo il Buonarroti ha mostrato di non aver raggiunto l'intento, ma sì di non averci nemmen pensato. Il *Davide* di Michelangelo si riduce a non essere altro che un ritratto fedelissimo di un giovine di forme perfette; ma non porta menomamente le impronte di quel carattere per cui quella statua non avrebbe dovuto render altro personaggio che Davide. Il sommo Bartolini si lamenta e ragionevolmente di quell'arte convenzionale per cui un tipo può servire tanto per un Apollo che per un Arcangelo; e poi, trasportato dal suo sistema, che gli fa vedere il sommo dell'arte nell'imitazione della natura materiale, asserisce che il *Davide,* perchè in ciò è incomparabile, è l'opera migliore e di Buonarroti e della scultura italiana. Eppure, non essendo quella figura che il ritratto fedele di un giovine nella prima aitanza delle forme giovanili, tanto può servire per un Davide come per un Meleagro, ovverossia ha il difetto capitalissimo di mancare al fine supremo dell'arte, che è quello di rendere un' idea, un carattere, un tipo con quei mezzi che lo decidono e prefiniscono in modo che lo spettatore non debba ingannarsi intorno all'indole della cosa e della figura e della composizione. Se Michelangelo non avesse fatto che il *Davide,* oppure se tutte le altre sue opere fossero condotte su quel sistema, nè i contemporanei, nè i posteri avrebbero ravvisato in esso quel carattere di genio onde è grandissimo. — Codesta ammirazione che Bartolini provava pel *Davide* di Michelangelo, a tale

d'anteporlo alle altre opere di quel divino ingegno, prova com'egli fosse così preoccupato dell'imitazione della natura materiale da dimenticarsi persino dello scopo per cui l'arte propriamente è fatta, e di ciò che egli stesso sapientissimamente aveva detto intorno a quel convenzionalismo inefficace che subordina l'arte a tipi irremovibili, per cui non risultano evidenti nè le idee nè i caratteri, onde una deità dell'Olimpo si confonde appunto con un discepolo di Cristo, e l'Arcangelo Michele coll'*Apollo del Belvedere.*

E, lasciando anche da un lato la parte filosofica dell'arte, e limitandoci alla pura imitazione del vero, bene spesso succede, anche nelle mani dei sommi ingegni, che, per troppo rispetto di tutto ciò che si trova in natura, si finisca ad accontentarsi delle forme non bellissime sebbene sieno invocate dal carattere della figura tolta a rappresentare; e per citare uno de'più mirabili lavori dello stesso Bartolini, la sua *Fiducia di Dio,* stupenda di elevazione e d'affetto e di forme sceltissime, ha tuttavia le braccia soverchiamente esili e non in tutto corrispondenti al carattere delle altre parti della figura. Egli è certo che quelle braccia sono la copia sincera di un vero trovato in natura; ma è qui precisamente che abbisognava, colla scorta dell'idea, andare a sceglierle in natura cosifatte che si conformassero al resto.

Riassunto tutto quello che Bartolini ha fatto per l'arte sua, cercando di scoprire in che veramente ha giovato al progresso di lei, e in che lasciò deposti i germi d'una malattia che già ha sviluppato e che svilupperà sempre più s'altri non provvede, bisognerà che riflettiamo alle opere del suo celebre contemporaneo Pietro Tenerani.

La scuola d'onde uscì questo grande artista è per più rispetti avversa ai principj esclusivi di cui i

Bartolini più colle teorie che colla pratica fu il più caldo e il più autorevole sostenitore in Italia. Ma, siccome tanto l'uno che l' altro, pur partendo da diverse vie, vennero a trovarsi congiunti nell'eccellenza dell'arte, sarà facile, dopo avere istituito un breve confronto tra loro, vedere quali sieno i principj assoluti ed eterni onde l' arte è governata e in cui i veri ingegni sono tratti a convenire, pure a dispetto de'loro principj esclusivi e delle consuetudini arbitrarie delle scuole.

Il Tenerani, allievo di Torwaldsen, di cui conobbe la grandezza vera, non intese che a far cospirar l'arte all'unico suo scopo, che è la manifestazione dell' idea e della bellezza poetica e morale per mezzo della bellezza fisica; ma, nel tempo stesso, conoscendo che il venerando maestro, ad onta de' suoi generosi propositi, non aveva saputo uscire gloriosamente dal ciclo greco e mettersi d'accordo col movimento delle altre arti dell'Europa progressiva, come prima aveva colla presenza associata la propria mano e la propria gioventù al concetto ed all' esperienza del vecchio, volle dopo associare per ispirito le doti proprie a quelle del maestro, e percorrere la gran via che questo aveva misurata se non percorsa. Da codesta associazione venne che il Tenerani, fra tutti gli artisti contemporanei, è forse il solo che con eccellenza abbia percorsi tutti gli stadj dell' arte; il solo che, senza essere tenace di un sistema esclusivo, il quale, se può aprire qualche varco all' originalità, minaccia però di chiuderlo alla perfezione, volle manifestare la bellezza in tutti gli ordini delle idee, e in tutti i campi della storia e della civiltà, pensando che oggetto perpetuo dell'artista è l'uomo, e che questo è costantemente un tema alto e vasto in qualunque epoca, in qualunque luogo, in qualunque circostanza.

Il Tenerani, sempre fido al suo istituto d'artista, che è vasto e molteplice come quello del poeta, e consiste nel percorrere tutti i momenti della storia dell'umanità, e tutti i caratteri onde ciascuna nazione porta l'impronta, se rappresentò e Psiche e i Genj e il Fauno e Vesta e Vulcano, per correre un periodo dell'arte greca, si atteggiò poi ai movimenti della storia, e dal mondo pagano passò al mondo cristiano e ne rivelò le imagini sue più sublimi.

Però, parlando ora dell'elemento che questi due artisti depositarono nell'arte, e del vantaggio per conseguenza che l'arte ha potuto raccogliere dall'opera loro, noi crediamo che Tenerani sia per riuscire più giovevole di Bartolini, e perchè non avendo propagate teorie con furore di setta, e dell'arte amando piuttosto il sapiente ecletismo che un carattere esclusivo, offre più abbondanza di modelli alla gioventù, e perchè lascia aperta tutta la vastità del campo in cui ciascun ingegno può trovare la sua via speciale. Noi fermamente crediamo che, misurando le facoltà mentali dell'uno e dell'altro scultore, in Bartolini vi sia più lampo di genio e più prepotenza d'originalità e più impero di esecuzione, ma in Tenerani l'intelletto, se non discende a maggiore profondità, abbia più ampiezza di superficie. Lo scultore Bartolini camminando, per la fiducia che ha nella propria forza prevalente, sull'orlo del precipizio, agevolissimamente vi spinge dentro chi si accalora troppo nello studiarlo dappresso. A Milano, per venire agli esempj, quando fu esposta *La fiducia in Dio*, della quale abbiam già toccato, quella figura bastò per sconvolgere tuttoquanto il codice artistico che allora era in vigore ed in isplendore fra in noi. — Certo che era necessaria una reazione efficacissima di quel tempo, ma avendo voluto la fortuna che il rivoluzionario dovesse essere

piuttosto Bartolini che Tenerani, quella reazione portò l'arte da un estremo all'altro; onde così, di passo in passo e di cosa in cosa e d'artista in artista, all'ideale di convenzione venne a sostituirsi il culto del naturalismo e del deforme.

Certo che di ciò non è ad accusare il sommo fiorentino, perchè se i suoi seguaci avessero avuto più altezza di vedute e più squisitezza d'estetica, non avrebbero condotto all'esagerazione il lieve peccato che nelle opere di Bartolini è dissimulato da pregi straordinarj, e non avrebbero creduto alle teorie eccedenti di lui, se avessero badato al fatto, che in nessuna delle opere sue quelle teorie sono mai attuate compiutamente. Rimane però sempre che il germe del male è deposto nelle opere dello scultore fiorentino; il chè non avviene per nessun conto delle opere di Tenerani. Chè ben si può dire che sono esse un corso d'estetica messo in pratica, dove è un esempio ed un modello per tutti i casi e per tutti i soggetti, anche per la questione vitalissima del come debba trattarsi la deformità quando è comandata dal tema, affinchè riesca essa pure consentanea ai bisogni ed agli intenti supremi dell'arte.

La *Psiche* è un modello del come si possa utilmente risalire all'arte greca e riprodurla per conservarne le tradizioni. Le grandi statue del *S. Giovanni Evangelista* e dell' *Angelo del Giudizio* esprimono tutto il sublime della poesia biblica e del nuovo elemento importato dall'arte cristiana. *Bolivar* è una figura della storia, dove è mostrato come si debba riprodurre la verità nuda senz'innesto di fantasia poetica. Lo zoppo *Vulcano* rivela il modo onde, nell'accennarla, pur si dee velare la deformità per non tradire la bellezza complessiva, senza di cui non v'è più arte.

LUIGI SABATELLI

Sulla fine del secolo passato pittura e scultura erano presso noi in uno stato non tanto di miseria e di decadenza, quanto d'intemperanza e di delirio; quando, per quella vicenda perpetua onde sono agitate le umane cose, sorse improvvisa una schiera d'artisti che tutti si adoperarono a restituire alla patria il gusto smarrito del bello. Se non che, tanto si spinsero nelle vie difficili della novazione, che, invece di raggiungere la desiderata perfezione, andarono sino all'estremo opposto delle scuole che di quel tempo ammorbavano dall'un capo all'altro il bel paese. — Ma se oggidì abbiamo occhio più assennato e più giusto e possiamo accorgerci degli errori in cui essi caddero, pur nel proposito di purgarsi d'ogni peccato, dobbiamo anche a quelli artisti valentissimi tener conto dell'intenzione, e, più che dell'intenzione, dell'avere con audacia tentata una rivoluzione radicale.

Valentissimi e grandi fra tutti sorsero Canova ed Appiani, intorno ai quali si strinsero in bell'accòrdo, e ne serbarono poi l'eredità, Camuccini, Benvenuti, Agricola, Landi, Pizzi, Pacetti e Sabatelli. Senza far parola dei primi due, ai quali nessuno può contendere il primato, e intorno a cui sono divulgatissime le notizie biografiche, noi ci fermeremo di preferenza sul pittore Luigi Sabatelli, che fu contemporaneo a tutti i nominati, che sorse nelle stesse circostanze, che dovette subìre le medesime influenze, e che, avendo vissuto molta vita ed essendo stato maestro ad un numero stragrande di artisti, lega in certo qual modo il tempo in cui fioriva Appiani al tempo nostro, e ci porge assai facile il mezzo di tener dietro al procedimento delle Arti in Italia. — E sopratutto ci fermiamo di preferenza su di lui perchè abbiamo la ferma convinzione, avvalorata dal giudizio de' più esperti e dei non appassionati, ch'egli più di tutti i nominati abbia sortito originale e potente l'ingegno dell'arte; e specialmente nelle sue composizioni a penna, desunte dalla Bibbia, abbia fatto vedere come in Italia non sia ancora spezzato il filo delle gloriose nostre tradizioni, e come sovente, più che ad Appiani, ei ci ricongiunga allo stesso Buonarroti.

Luigi Sabatelli nacque in Firenze l'anno millesettecentosettantadue; come tutti gli uomini che sortirono un'assoluta vocazione per l'arte figurativa, fin dalla primissima età sua mostrò una decisa attitudine al disegno, che da lui veniva preferito a tutte le occupazioni infantili, tantochè di dieci anni fu necessario appagare questa sua tendenza, e metterlo ad imparar l'arte sotto l'incisore Benedetto Eredi; ed, essendosi di quel tempo fondata l'Academia di S. Matteo, tosto il giovinetto Luigi ci fu ammesso. Là

studiò prima sotto Sante Pacini, poi sotto il professore Pietro Petroni, e il suo ingegno straordinario e le prime sue opere scolastiche fermarono talmente l'attenzione degli intelligenti e di chi prendeva interesse all' incremento delle arti, che Pier Roberto della famiglia dei Capponi, padre del vivente tanto benemerito del pensiero e delle lettere italiane, lo prese a proteggere con efficace munificenza, e a proprie spese lo mandò a studiare a Roma, nella patria eterna ed universale delle arti.

Di soli anni sedici si trovò dunque il Sabatelli abbandonato a sè stesso ed al proprio buon giudizio, e in mezzo a quella folla d'artisti d'ogni nazione che in Roma vanno per antica consuetudine a consolidare l' ingegno e a far tesoro di sapienza e d' inspirazioni. Egli vi produsse un entusiasmo di cui non avevasi da gran tempo esempio, specialmente per i suoi disegni a penna, che nel loro genere sono opere maravigliose.

A Roma attese pure al suo primo quadro, rappresentante la lotta descritta dall'Ariosto fra *Orlando* e *Rodomonte,* che offerse al Capponi in segno di gratitudine e come testimonianza del quanto aveva saputo approfittare del suo generoso aiuto. E il Capponi, desiderando che tanto ingegno si segnalasse per tutte le doti che distinguono il grande pittore, lo mandò a Venezia, perchè vi apprendesse il segreto del colorito, che fin dalla grand'epoca di Raffaello non sembra più il dono della scuola romana nè della scuola fiorentina. Ma correvano gli anni memorabili e funesti per la repubblica di Venezia. Il tamburo e la fucilata di Millesimo e Montenotte erano venuti a turbare le aure tranquille degli studj e delle arti ed a chiamare la fervida gioventù su campi più fortunosi e meno difficili, o per lo meno a divagarla fra le discussioni e le ansiose aspettazioni del tempo e i ragionevoli ti-

mori dell'avvenire; però non è meraviglia se il giovine Sabatelli, che sapeva a memoria le pagine della storia le quali raccontavano come l'antenato del suo protettore avesse fatto suonar le campane per tutta risposta alle spavalde impertinenze di Carlo, dovette necessariamente lasciarsi cader di mano la tavolozza e dimenticare il prestigio del colorito veneto al cospetto del giovane Côrso, che, in nome d' una republica, veniva a rovesciar republiche, in un tempo in cui il nostro paese non aveva più capponi che potessero far tacere i galli.

Lasciata pertanto Venezia, il Sabatelli si ricondusse in Firenze dove, dopo qualche tempo, adagiatosi in quel nuovo ordine di cose, ripreso animo e tranquillità, si dedicò ancora alle arti predilette e fece il primo tentativo a fresco in casa del marchese Gorini, il quale tanto piacque che tosto gli furono allogati molti altri lavori in tal genere, fra' quali menò gran rumore un *S. Giusto vescovo di Volterra,* che dipinse nella chiesa di S. Giusto. — E dalla città d'Arezzo ebbe poi la commissione di dipingere un quadro di straordinaria grandezza, il quale doveva rappresentare *Abigaille* che, seguìta da numeroso corteggio, si getta ai piedi di *Davide* al fine di placarlo e stornare l'ira sua dall'improvvido *Naballo.* Questo quadro, composto da più che quaranta figure, delle quali alcune sono più grandi del vero, fu collocato nel duomo d'Arezzo, in faccia a quello della *Giuditta* dipinto dal Benvenuti. E codesti due grandiosi dipinti pare che siano stati espressamente collocati in faccia l'uno dell'altro perchè apparissero con evidenza le diverse doti e la potenza artistica dei due pittori fiorentini, e perchè agli esperti risultasse quanto fosse più spontanea la facoltà inventiva del Sabatelli, e più energico il disegno e più vera l' esprèssione e meno convenzionale la composizione generale del qua-

dro; laddove il quadro del Benvenuti, di gran lunga meno fecondo del Sabatelli, riuscisse, più che una composizione di getto, una combinazione compassata ed artificiale di figure prese da ogni dove e costrette poi dall'artista a rendere un'espressione diversa da quella a cui erano state atteggiate dagli artefici che le avevano primamente trovate.

La fama del Sabatelli intanto s'era divulgata anche fuori di Firenze, onde il pittore Giuseppe Bossi, segretario e professore dell' Academia di Milano, tanto si adoperò presso il principe Beauharnais perchè lo invitasse a sedere professore di pittura nell' Academia stessa.

Ciò prova come allora fervesse generalmente in Italia l'amore di ristaurare le Arti nostre, e come i migliori artisti, fidi a quest'unico intento, non sentissero più nè i cattivi consigli dell'invidia, nè quella stolida gelosia di municipio onde talora una città si condanna da sè stessa a morire di languore piuttosto che far venire da un'altra gli elementi della vita. Del resto, la nostra città non trovavasi allora, nemmeno per ciò che spetta alle Arti, in questa umiliante condizione di dover vivere a spese altrui. Appiani, Bossi, Longhi, Zanoja erano uomini nati quì, e Traballesi viveva da gran tempo in mezzo a noi. Bensì, dobbiamo lodarci di quella cortesia sapiente onde la nostra mostrava alle altre città d'Italia come le stimasse e le apprezzasse; fatto che amiamo di notare quì per purgare questa nostra città, che ha più meriti di quel che altri possa pensare, da quella taccia così bassa di cui un altissimo ingegno non arrossì di umiliarsi nel colpirla, e medesimamente per stornar dalla memoria del pittor Bossi le accuse onde è fatto segno in quell'indegnissima opera di Foscolo, che pure, scrivendo, è sempre così santo e illibato, opera che non si arrossì

di ristampare in Firenze in quell'edizione, d'altronde pregevolissima, ma che ha comune la colpa con tutte le edizioni complete e postume degli uomini grandi, di publicare cioè ogni loro cosa con intemperanza sì cieca, che la memoria del defunto ne venga più offesa che onorata.

Venne dunque il Sabatelli a Milano, e sedette professore nell'Academia di Brera insieme a Bossi, a Longhi, a Zanoja, a Pacetti; e dalla sua scuola dovevano uscire tanti allievi distinti, dei quali alcuni sono il decoro dell'arte in Italia. Nè l'incarico di trasmettere altrui il proprio sapere doveva distoglierlo, chè sarebbe stato troppo danno, dai suoi lavori, ed anzi, qualche tempo dopo la sua venuta a Milano, fu invitato a Firenze dalla granduchessa Baciocchi per dipingere nella sala dei Novissimi un grandioso a fresco rappresentante *Il Trionfo d'Aureliano,* argomento scelto a bella posta dalla Baciocchi per adulare all'onnipotente fratello, il quale si era sforzato di dare a tutte le cose che lo circondavano un'impronta romana, e di far rinascere le aquile latine, e di ricondurre, colla forza della sua volontà caparbia, tempi e costumi che la necessità inesorabile respingeva, ed era pur riuscito ad imprimere codesta tendenza anco nelle Arti, che si vestirono anch'esse alla foggia romana per adulare il Giove Ottimo Massimo.

Ma il Sabatelli, che altra volta aveva dovuto metter da parte pennelli e tavolozza, perchè il giovane Bonaparte era venuto a spaventare il regno pacifico delle Arti, per essere crollato il colosso medesimo non potè mandare a compimento la grandiosa commissione. — Se non che, venuto un ordine nuovo di cose, egli ebbe incumbenza di dipingere la vôlta di quella sala stessa dei Novissimi, sempre che invece dell' allegoria d' *Aureliano*, che doveva rappresentare

Napoleone, dovesse trattare un altro argomento, il quale non avesse nessun significato vivente e si sprofondasse tanto nella remota antichità mitologica da non lasciar sospettare che si pensasse nè punto nè poco alle cose presenti. — E nel milleottocentoventi il Sabatelli incominciò l'opera grandiosa. Nella vôlta rappresentò in una gran medaglia *Giove, circondato dagli Dei,* ai quali impone di non prender parte alla guerra di Troja; nelle otto grandi lunette che rigirano la sala al disopra del cornicione, dipinse gli artificj onde *Giunone* tentò deludere la previdenza di *Giove.* — E il lavoro di Sabatelli, che fu ed è meritamente lodato per la perizia del disegno e per la straordinaria facilità nell'aggruppare figure, ma che pecca di convenzione, di manierismo e di freddezza, è una prova evidente che coloro che sono nati veramente artisti hanno d'uopo di soggetti veramente ispiratori, e che ad applicare l'ingegno, per quanto sia fecondo ed agile, a temi che non hanno più linguaggio vivo per noi, si corre pericolo di falsare l'arte che si professa e di falsare sè medesimi.

Bene mostrò quanto ardore avesse ed energia di concetto e potenza straordinaria di espressione allorquando tolse a dipingere il fatto forse più glorioso della sua Firenze, di cui egli conosceva profondamente e per minuto la storia, vogliamo dire il fatto di Pier Capponi che lacera le leggi di Carlo VIII, mentre prorompe nella celebre minaccia.

Dopo che il Sabatelli ebbe condotto a termine questo quadro, nel quale dimostrò agli artisti in che modo la pittura possa venire in soccorso della storia, e come questa, inspirando altamente il pittore, possa infondergli tale alacrità da aggiungergli forze superiori alle abituali, fu invitato dal Granduca di Toscana a dipingere il proprio ritratto per quella Galleria degli

Uffici, dove, per una delle più belle ed utili instituzioni, furono raccolti tutti i ritratti dei più celebri pittori di tutti i tempi e di tutti i paesi dipinti da loro stessi.

Adempiuto a questa lusinghiera ordinazione del principe, il Sabatelli, ritornato a Milano, v'ebbe a dipingere a fresco nella maggior sala del palazzo Busca-Serbelloni *Le Nozze di Amore e Psiche,* poi *Una delle visioni di S. Giovanni* per la chiesa parocchiale di Valmadrera, e, prima di ritornare in Toscana, compì un quadro per proprio studio che rappresentava *Eliodoro cacciato dal Tempio,* nel quale moltissime cose sono a lodare, ma nel tempo stesso può essere una ammonizione per coloro che, spingendo fin quasi all' idolatria lo studio e l' ammirazione pei nostri pittori classici, non osano far cosa che si dilunghi dal loro stile e dai loro concetti, e credono che sia debito la servilità e colpa l' emanciparsi. E il Sabatelli che, segnatamente negli argomenti biblici, ha mostrato tanta fantasia creatrice e tanta originalità da lasciarsi indietro anche i migliori, pure, in questo dipinto, per tema forse di offendere la grande ombra di Raffaello, è venuto docilissimo sulle sue orme, al punto che riprodusse più di quello che abbia imitato.

Tornato in Toscana nel milleottocentoquaranta, dipinse a fresco a Pistoja, nella villa del cavaliere Puccini, una medaglia rappresentante *Raffaello presentato a Giulio II da Bramante,* e nell'anno seguente ebbe a dipingere per commissione del Granduca la tribuna dedicata alle glorie del grande *Galileo.* Nel primo scompartimento della tribuna dipinse Galileo ancora giovane, che stà osservando l'ondulazione della lampada nel duomo di Pisa; nel secondo lo figurò nel momento che presenta al Senato Veneziano il suo cannocchiale;

nel terzo quando, già vecchio e cieco, s'intrattiene in dotti ragionamenti co'suoi discepoli. — Compiuto questo lavoro, ebbe tosto dai padri Filippini di S. Fiorenzo l'ordinazione di dipingere la cupola della cappella della Madonna, lavoro nel quale impiegò cinque anni, per non potervi attendere, obligato dalle sue occupazioni di professore, che tre soli mesi all'anno; nel qual tempo però potè anche dipingere a fresco, nella gran sala della villa del cavaliere Giuntini, *Il Trionfo d'Amore*, descritto dal Petrarca, con figure più grandi del vero. — Nè, quantunque fosse ben oltre i settant'anni, riposava da tante fatiche quando riducevasi all'Academia milanese in mezzo a'suoi scolari; chè anzi ebbe lavori dal Municipio di Milano, poi gli fu affidato l'incarico di dirigere i ristauri dei grandiosi a fresco di Giulio Romano esistenti in Mantova, lavori tutti che compiè insieme a quelli che gli venivano allogati dai mecenati della città nostra.

E non è da omettersi come una vita così operosa fosse turbata sovente da gravi sventure domestiche. Il suo maggior figlio Francesco, ingegno straordinario e che pareva promettere all'Italia uno de'suoi più grandi pittori, gli morì ben giovane, dopo aver compiuto tali opere che avrebbero fatto onore ad artisti di antica pratica; poi gli morì l'altro figlio Giuseppe, degno fratello a Francesco, e che pure lasciò opere assai distinte; e, ad accrescergli queste domestiche sventure, che erano anche una sventura publica, per lui, che tanto amava il bel paese e il decoro e le glorie delle sue arti, dovettero necessariamente esser causa di grave dolore le morti frequenti de' migliori tra' suoi allievi; chè sembrò veramente una contraria fortuna espressamente volesse rapire alla compiacenza di questo grande artista quegli appunto che più di tutti dovevano testimoniare l'eccellenza della sua scuola. — E non è poco il dire che in

pochi anni, alla gloria attuale ed alla fortuna dell'arte italiana, oltre ai suoi due figli Francesco e Giuseppe, mancarono Vitale Sala, Nappi e Moja, il primo dei quali, quantunque morisse a soli trentatrè anni, lasciava così eccellenti opere a fresco da avere, per esse, assicurato il nome in perpetuo.

Ma il Sabatelli, ad onta di questi dolori e della vita in gioventù travagliata e, continuamente in seguito, affaticata, la protrasse nel più completo e fermo stato di salute sino agli anni settantotto, giovata più che tutto dalle sue virtù e dai puri affetti e dai semplici costumi. Il giorno ventinove gennaio dell'anno milleottocentocinquanta, assalito da breve ma violenta malattia, morì in questa città nostra fra il compianto universale, legando in perpetuo i suoi affetti a quanti lo conobbero, e lasciando il suo nome duraturo nelle tante opere insigni che aveva compiute nel corso di una vita operosissima.

Delle quali opere abbiamo aspettato in ultimo a nominare quelle che compiva già nella sua gioventù, perchè in esse è consegnato tutto l'ingegno originalissimo di questo grande artista, e perchè è per esse che, non solo a nostro giudizio, il quale non avrebbe peso nella bilancia, ma per giudizio dei più savj e nel tempo stesso dei più emancipati, Luigi Sabatelli è il solo che rappresenta un'individualità caratteristica in mezzo a quella forte schiera d'artisti che più sopra abbiam nominati, alcuni dei quali riuscirono a far rumoreggiare la fama senza confronto più di quello che toccò al Sabatelli, il quale, modestissimo, non ebbe mai più di quanto ha meritato, e più spesso fu stimato e compensato assai meno di quello che il suo vero merito portasse. Le *Stampe dell'Apocalisse* incise da lui stesso, quella della *Peste di Firenze*, alcuni suoi

cartoni e disegni a penna rappresentanti personaggi e fatti della Bibbia, sono tali cose che ben possono stare a pari delle opere dei nostri più imaginosi e grandi artisti, senza che in lui appaja pur ombra di imitazione, se si eccettuino alcuni modi d' esecuzione che richiamano, ma assai liberamente, il fare di Michelangelo.

Potenza d' interpretazione, ricchezza di fantasia, magniloquenza di stile, perizia inimitabile di disegno, sono le qualità che più o meno si distinguono in questi suoi lavori. Però, se le opere di Camuccini, di Benvenuti, di Bossi, di Landi, di Serangeli, e quelle di David e Gerard e Girodet, vedute presentemente, provocano qualche disgusto per quell'affettato convenzionalismo greco-romano, e per quelle composizioni compassate e artificiali che attestano, se vogliamo, molta buona volontà, e buona memoria, e prudente maestria, ma poca favilla di vero genio artistico, queste opere del Sabatelli invece c'impongono di ammirarlo anche di presente, ed accontentano tutte le scuole, e fanno tacere tutte le fazioni, perchè risplendono appunto di quella bellezza e di quei pregi che non dipendono già dall' onda transitoria della moda, ma sono tali in tutti i tempi e in tutte le circostanze.

E in questo tempo in cui l'Italia pare che non sappia conservare l'antico suo primato nella pittura, specialmente per ciò che risguarda la forza del concepimento e lo scopo intellettuale dell'arte, in questo tempo nel quale De-la-Roche e Schoeffer e Cornelius e Bruni e Bruloff sembra che abbiano toccato un grado altissimo, noi non sentiamo di dovere ancora arrossire, quando pensiamo che Sabatelli era vivo e vegeto in mezzo a noi ora non è gran tempo, e vediamo queste sue produzioni che, se rappresentano il genio italiano con

grandezza antica, qualche volta ci fanno anche sorridere della eccessiva ammirazione che si concede a tutto che si fa al di là delle Alpi. E allorquando, per venire ad un esempio, abbiamo veduto quel *Geremia* beduino di Vernet, e l'abbiamo confrontato al *Geremia* disegnato da Sabatelli, che seppe evocare la grande figura del Profeta con quella potenza di fantasia che è divinazione e raggio di genio, abbiamo dovuto sentire qualche orgoglio di questa nostra *compatita* Italia.

PELAGIO PALAGI

Coetaneo a Sabatelli, fiorì Pelagio Palagi di Bologna. Senza la spontanea potenza del pittore fiorentino, fu anch'esso però uno di quelli che più destarono grido in Roma e che riuscirono quasi ad oscurare la gran fama di Camuccini. Venuto a Milano anch'esso qualche tempo dopo il Sabatelli, divise con questo il vanto di aver educato una forte schiera di giovani artisti. Vitale Sala e Carlo Bellosio e Sigismondo Nappi e Moja, se ascoltavano i precetti e seguivano l'esempio di Sabatelli, lavoravano però tutti nello studio di Palagi, che se li raccoglieva intorno, a modo degli antichi pittori italiani.

Se non che, da ciò, volendo essere sincerissimi, insieme al molto vantaggio che ne cavarono le arti in Milano, ne contrassero insieme anche alcun male; e fu quel generalizzarsi di una scuola che più serve ai precetti inesorabili di una estetica arbitraria, che

agli schietti dettami dell' inspirazione spontanea e dell'ingenua verità. Sabatelli era un indulgente maestro, che nella sua sapienza lasciava che gli scolari tentassero tutte le vie che a loro s'affacciassero; Palagi invece esercitava su quegli scolari medesimi una certa tirannia, e, secondo lui, chi non camminava per la sua via medesima, era traviato e perduto.

Nè questa via era certo la migliore, perchè questo pittore che possedeva un grande sapere, ma non già un ingegno molto originale, volendo pure, fin da quando studiava a Roma, farsi uno stile nuovo, volle piuttosto imitare i bassorilievi greci e romani che non Raffaello e Domenichino e gli altri grandi pittori del cinquecento; di maniera che, quantunque il Palagi abbia molta freschezza e luce ed appariscenza di colorito, pure nelle sue opere arieggia più l' arte dello statuario che del pittore. Le sue figure in generale sono dure e tradiscono agli esperti il segreto che egli consulti più il *manichino* che lo schietto vero.

In quanto alle sue composizioni, dietro l' esempio del pittore Benvenuti di Firenze, più che tradurre i concetti spontanei della sua fantasia, amò di andare a prendere le singole figure dai più celebri dipinti, per poi aggrupparli artificialmente in un tutto che non ha nè unità nè naturalezza.

Queste nostre parole però non vanno prese a tutto rigore, perchè, se una tal critica riesce giusta applicandola con misura di scrupolo alle sue opere, ciò non toglie che molte di esse siano pregevolissime. — Ed uno dei quadri che per la prima volta lo fece conoscere a Milano come artista valentissimo fu un *Sisto V* che ricusa di riconoscere la propria sorella insieme coi figli di lei stati ad esso presentati in abito principesco. Il Palagi seppe compendiare nella fisonomia del pontefice la severità, l' inflessibilità dello spirito,

la gravità dignitosa, congiunta a quella profonda ironia. che costituivano il fondo del carattere di quel tremendo pontefice.

Nè minori meriti vantarono un *Gustavo Adolfo, re di Svezia*, che, prima di partire per la guerra di religione, riceve dall' assemblea degli Stati Generali del suo regno il giuramento di fedeltà a Cristina figlia di lui in età di cinque anni; e un *Cristoforo Colombo* che presenta a Ferdinando e ad Isabella i prodotti del suolo americano, e un *Newton* operatore di un fenomeno della natura, e una *Vetturia* colle matrone romane al cospetto del figlio Coriolano, condottiere dei Volsci, sotto le mura di Roma, e, più distintamente, il quadro rappresentante *Carlo VIII che visita Galeazzo Sforza* nel castello di Pavia.

FRANCESCO HAYEZ

Hayez segna nientemeno che la linea di divisione che separa la scuola antica dalla moderna. Con Sabatelli e con Palagi finisce quella scuola che, per consuetudine, si chiamò classica; con Hayez invece comincia quell'altra scuola che, col più arbitrario dei vocaboli, si chiamò romantica. — Noi non crediamo però che osservando le opere di questo pittore si riscontrino in esse tutti quei distintivi caratteristici pei quali si possa dire di lui quel che, a modo di esempio, in poesia e in letteratura, si può dire di Manzoni e di Grossi. In quanto al modo di fare, se noi vogliamo risalire la corrente dei tempi, troviamo in Tiepolo e in Paolo Veronese quello che Hayez non ha fatto che riprodurre; in quanto poi ai soggetti ed al pensiero, la novazione che Hayez introdusse fu nella preferenza che egli ebbe per gli argomenti desunti dal

Medio Evo piuttosto che per gli antichi, e segnatamente per quelli tolti alla Mitologia.

Hayez ebbe il merito di aver illustrate e rese più evidenti alla moltitudine le bellezze eminenti dei capolavori della nuova scuola. Manzoni, Schiller, Berchet e Grossi ebbero in lui un potentissimo interprete. Ma, prima di entrare a parlar del modo dell'arte sua, cominciamo a dir qualche cosa dell'uomo.

Francesco Hayez nacque in Venezia da poveri genitori nell'anno millesettecentonovantadue, quando lo splendore della scuola veneta, insieme colla grandezza dell' antica republica, era del tutto tramontato. La pittura a que' tempi, in Venezia come in tutte le città d'Italia, era caduta nelle intemperanze del barocco. E il pittore *Mengotto*, che fu maestro all' Hayez, sebbene più castigato degli altri, era però anch' esso intinto di quella pece. — Cominciò dunque l'Hayez i suoi primi studj sotto questo pittore, che allora teneva scuola privata, perchè non c'era peranco in Venezia una publica Academia, la quale non si aprì che nell'anno milleottocentoquattro, sotto la presidenza del Cicognara, e sotto la istituzione del professore Matteini per l'insegnamento della pittura. Fu allora che l'Hayez, dalla scuola privata del suo primo maestro, passò all'Academia, dove il Matteini tosto si accorse del grande ingegno che esso aveva per l'arte del disegno, nella quale gli fu collega un altro straordinario giovinetto, che promise più di quello che poi abbia mantenuto, vogliamo dire il Demin. — Stato sei anni in quell'Academia, dove fece progressi straordinarj, fu scelto fra gli alunni che dovevano passare a Roma.

Se a Venezia e ai patrj modelli egli andava debitore di possedere in sì giovane età il secreto del colorito, del quale parve che la scuola veneziana, è difficile a dire per quali combinazioni di circostanze, abbia sem-

preavuto il privilegio esclusivo, egli dovette poi alla lunga dimora che fece nella Città Eterna, se ha potuto migliorare ed ingrandire lo stile ed il disegno. — Ma, tra le sue fortune, fu principalissima l'aver avuto in quella città a protettore ed a maestro il grande Canova, a cui il Cicognara lo aveva caldamente raccomandato. Egli è però a notare, ad ammaestramento e ad ammonizione degli studiosi, come qualche volta l'influenza irresistibile che un grand'uomo esercita su un discepolo, possa imprimergli un marchio indelebile della propria maniera, e più facilmente una traccia delle sue qualità meno preziose.

E fu gran ventura per l'Hayez ch'egli fosse pittore, mentre il suo maestro era statuario, perchè tutto il fascino del colorito e la potenza dell'esecuzione pittorica, che il Canova non aveva potuto insegnargli, bastarono a conservare abbastanza originale e libera la maniera dell'Hayez, e a dissimulare l'elemento canovesco e l'eccessiva grazia e certi modi convenzionalissimi di atteggiare i corpi, per far pompa d'eleganza sotto l'apparato di una esecuzione che non ha pari.

Nel quadro di concorso che l'Hayez mandò all'Academia milanese, quantunque allora egli fosse giovanissimo, si riscontrano tutti gli elementi onde risulta il carattere individuale di questo artista: la prontezza della fantasia che aggruppa e compone con vena spontanea, ma che, più fedele alle leggi della plastica che a quelle della verità, tien conto più dell'armonia della linea che di una espressione profondamente sentita e poeticamente vera, e il disegno, che in grande parte ritrae dalla statuaria, specialmente nei putti, che addirittura si direbbero statuine canovesche squisitissime, se il colore potentemente antico e tizianesco non celasse gli elementi principali di tutto quel dipinto stupendo, che

come forse pochi sanno, fu imaginato ed eseguito sotto la direzione dello stesso Canova. — Il quadro d'Hayez, quando per la prima volta venne scoperto a Milano, produsse una sensazione straordinaria, e lo stesso Appiani che, avendo diretto il bellissimo concorso di De-Antoni, si teneva certissimo — e come non avrebbe dovuto tenersene certo? — che l'opera del suo allievo non avrebbe potuto essere superata da nessuno, rimase sì sbalordito quando scoperse la tela d'Hayez, e vide quella magìa straordinaria di colorito, che preparò il suo allievo a sopportare in pace la gloriosa sconfitta.

Quel quadro che, visto anche oggidì, con tutte le preoccupazioni della nuova scuola, provoca ancora la meraviglia, non è a dire quante cose fece sperare in quel tempo da chi nella lotta collo stesso Appiani era riuscito vittorioso; nè si potè sospettare che nel quadro d'Hayez vi fosse l'aiuto di qualche provetta mano, perchè la nuova maniera, che non aveva riscontro in nessun pittore allora noto, e quel bagliore di colorito, che il giovane veneziano non poteva aver preso in prestito nè da Camuccini nè da Agricola nè dagli altri della scuola romana, non potevano indurre il sospetto che quel dipinto, proveniente da Roma, non fosse di chi vi apponeva il nome, come troppo spesso suole accadere.

Negli anni successivi a questo felicissimo suo esperimento, ebbe commissione di due dipinti dal re Murat, dei quali, per l'improvviso sconvolgimento delle cose, non potè eseguire che uno, onde ritornò a Venezia, e poscia a Milano, la quale città doveva essere veramente il campo delle sue glorie e della sua fortuna. Espostovi un quadro che per semplice suo studio aveva eseguito nella città natia, vi destò tanto rumore, che i ricchi amatori delle arti belle fecero poi a gara per

avere qualche sua opera. — Dipinse allora il bel quadro del *Carmagnola*, col quale veramente operò una specie di trasformazione nell'arte; poi, il *Bacio di Giulietta e Romeo*, di cui furono richieste molte repliche, e *I Vespri Siciliani*.

Ma agli applausi si mescolavano le mille voci dell'invidia, e fu potente tra le altre quella di un professore di figura, al quale non pareva vero che questo giovane veneziano destasse tanto fanatismo con dei quadri di breve dimensione e con piccole figure che l'invidioso maestro chiamava *marionette*. La critica velenosa di questo artista era venuta all'orecchio anche dell'Hayez, il quale, per mostrare che egli, non solo sapeva dipingere le piccole figure, ma sapeva anche dare opera alla pittura del gran génere, in quindici giorni dipinse l'*Ajace d'Oileo* che s'aggrappa agli scogli, a dimensioni più grandi del vero, il quale se non riuscì a far tacere l'invidioso collega, ottenne però che la sua voce fosse assai meno ascoltata da' suoi seguaci.

A quest'epoca il nome di Hayez era già abbastanza noto in Italia, non solo, ma anche al di là delle Alpi, tanto che ebbe commissioni da mecenati stranieri, ai quali era pervenuta la notizia della straordinaria abilità del pittore veneziano, e passando per Milano e visitando le nostre esposizioni erano rimasti meravigliati innanzi alle sue produzioni. — Ma nell'anno milleottocentoventisette la quantità insieme e l'alto pregio dei dipinti che espose riempirono di stupore tanto la moltitudine, che accorreva chiamata dalle sue opere, quanto gli artisti e gli amatori delle arti.

Il solo catalogo delle opere, ripetiamo le parole di uno scrittore riputato, poteva bastare per porgere un'idea della preziosità degli oggetti. Nella *Betsabea* dispiegò, oltre l'intelligenza del disegno, tutti i tesori della

sua tavolozza. Seduta sotto un arco che difende la sottoposta fonte dagli ardori solari che percuotono la Palestina, la illuminò di un azzurro raggio di cielo; le belle forme della ignuda tinteggiate di forza staccavansi con rilievo dal fondo; i lineamenti di una fisonomia vivace e geniale, congiunti ad un grazioso giro di testa, colpivano chi si faceva a riguardare questa figura. Vicino alla *Betsabea,* quasi per dare prova della versatilità del proprio ingegno, aveva il nostro pittore collocati altri quadri di vario argomento: un *Crocifisso* colla Maddalena genuflessa e piangente, in cui si notava il torso del Nazzareno dipinto magistralmente; i due apostoli *Giacomo e Filippo*, in cui seppe trasfondere quel carattere grandioso ed espressivo che distingue la maniera di Raffaello; *Tancredi* che amministra il battesimo alla moribonda Clorinda, nell'osservare il qual quadretto si ricordavano le meste e sublimi ottave con cui il Tasso ci descrive questo lagrimevole avvenimento. — Ma l'opera di maggior importanza esposta in quell'anno dall'Hayez, fu il gran quadro ad olio rappresentante *Maria Stuarda* mentre sale sul palco. In quel quadro tutto era movimento, trambusto, affanno, curiosità; il dolore degli amici e delle fide ancelle di quella infelice regina contrastava colla truce indifferenza e colla perfida ironia onde era segnato il volto dei cortigiani e dei satelliti della rivale Elisabetta. I diversi caratteri, le ricche foggie dei vestimenti, le armature, gli accessorj, i magistrali contrasti d'ombra e di luce, tutto sorprendeva in quel quadro.

Il pregio delle opere di cui abbiamo parlato non pareva potesse superarsi, se lo stesso artista non fosse venuto poi a mostrare che quello che aveva fatto doveva parer poco in confronto di quello che avrebbe operato dopo. Il quadro dei *Due Foscari* infatti, per

potenza prodigiosa d'esecuzione, per efficacia straordinaria d'espressione e per la verità drammatica onde l'artista seppe trasfondere nei volti e nelle figure il tumulto e il contrasto degli affetti, è tale produzione che non può temere il confronto di nessuno, perchè, se confrontiamo questo lavoro d'Hayez e qualche altro, come sarebbe l'*Assedio di Patrasso*, *La Valliere*, *Maria Teresa*, *Vittor Pisani*, colle più celebri produzioni di Schoeffer e De-la-Roche e degli altri stranieri che, per una fortunata combinazione di circostanze, sembrano tenere il primato della contemporanea pittura, potrebbe l'italiano parer minore a quei sommi per la facoltà inventiva e pel modo pellegrino di comporre, non mai per le qualità propriamente dette del pittore.

Ma, perchè non sembri che questi cenni intorno ad Hayez vestano le sembianze d'un panegirico, ci faremo a dire con tutta franchezza quello che pensiamo del modo non sempre conveniente con cui egli qualche volta trattò la pittura storica, e sceglieremo per fare queste osservazioni alcuni de' suoi più notevoli dipinti, quelli anzi che il celebre pittore sembra preferire a tutte le altre cose sue. Secondo noi dunque, la pittura storica non consiste già nel preferir alla toga e ai fasci consolari, le corazze e i velluti del Medio Evo. La giacchetta di frustagno e i calzoni a pedule, la cuffia e lo sciallo possono entrare in un quadro storico e non essere per nulla d'ostacolo allo sviluppo delle grandi idee e degli affetti forti e generatori, mentre nel tempo stesso il lucente cimiero e le foggie pittoresche del Medio Evo possono lasciar freddo lo spettatore, e fare di un quadro che s'intitola storico un lavoro men che di genere, quando non sappia svolgere con verità nemmen gli affetti più volgari e più comuni.

L'*Alberico da Romano* dà appunto appiglio a tali

osservazioni. La figura d' *Alberico* ci dà ella almeno una pallida imagine di quella tremenda razza degli Ezzelini? In essa noi vediamo una rassegnazione da galantuomo, e nulla più; la moglie è in ginocchio e prega ed è in atto d' afflitta; ma il marito doveva essere trascinato per le vie di Treviso e poi appeso per la gola. Ben più che afflizione ci voleva in quella donna; l'orrore e la disperazione dovevano essere trasfusi con tutta la loro forza su quella faccia impallidita. E i fanciulli, a cui pure fu letta la terribile sentenza, che cosa stanno essi facendo? Senza dubio che non hanno sembiante d' essere lieti, ma il dar indizio di sì poco poteva bastare per rappresentare un qualunque distacco di famiglia. Lo stesso celebre autore, quando nei *Foscari* si trattò della partenza per l' esilio, che è ben altra cosa dell'esser trascinati a coda di cavallo e appiccati, quanta passione mise e quanto pianto in quelle figure!

In quell' opera si vedeva il pittore veramente storico, che nell'*Alberico* si dura fatica a riconoscere, a dispetto dei costumi osservati con lodevolissima precisione, e a dispetto d'un'esecuzione che tiene del prodigio. Ma l'osservanza del costume e l'esecuzione non sono che mezzi per raggiungere un fine, e in questa tela par quasi che l'argomento sia stato un pretesto per mostrare come si deve eseguire un dipinto, e nulla più.

Quello che si è detto per l' *Alberico da Romano* si può ripetere pel quadro farraginoso che rappresenta la *Sete dei Crociati;* se non che, nell'*Alberico,* in mezzo alla freddezza di sentimento, c' è almeno un'unità di pensiero, ci sono più figure che dànno idea di un certo dolore generato da una stessa cagione; ma nel quadro della *sete,* in luogo della freddezza, c'è confusione, invece dell' unità, c'è mancanza assoluta di un concetto generale. La gran tela si riduce ad

una raccolta di moltissime figure che fanno quello che vogliono, senza che lo spettatore ne comprenda bene la ragione. Si direbbe anzi che un committente bizzarro abbia detto all' artista: fatemi una cinquantina di figure rappresentanti pose diverse, e unitele insieme senza obligo di restar fedeli a nessuno argomento; e così fu infatti. Il quadro della *sete* non è altro che una raccolta di figure eseguite con maravigliosa potenza, ma delle quali nessuna dà un esatto indizio della *sete del campo cristiano*. Chi va sdrucciolandosi giù per una montagna tranquillo e pago, quasi direbbesi per un suo diletto particolare; chi se ne stà seduto, raccolto in sè, in atto di pensare, ma non si sa a che cosa; vediamo bensì qualche vaso che fu riempito d'acqua, e qualche altro che dev'essere riempito; c'è anche taluno che beve tranquillamente, ma l'ansia, la pressa, la folla che si urta riurtata, il desiderio tormentoso di gettarsi alla fonte, il contrasto generale, il tetro egoismo, la rabbia di esser preceduti, i forti che sopravanzano e calcano i deboli, e, in mezzo a tutto, gli episodj di pietà e di sacrificio, nulla v'ha di tutto questo, e se v'ha pure, n'è così pallida l' espressione, che l' intenzione del pittore si risolve in un problema, o poco meglio.

Chiudendo ora l'esame delle principali opere d'Hayez con questo gran quadro, il più farraginoso che siasi fatto da molti anni in Italia, ed al quale il suo autore sembrò portare un' affezione quale forse non ebbe per le sue opere più felici, e tenendo conto di tutto quello che ha fatto e di tutti gli elementi onde risulta il carattere del suo ingegno e del suo stile, a noi pare di poter asserire che Francesco Hayez tenga un gran posto in Italia fra i pittori viventi, e incontrastabilmente sia il primo per la potenza dell'esecuzione, per il prestigio del colore, per la grazia

squisita della linea. — È un pittore che ha virtù straordinarie, ma anche peccati gravi, e pur troppo in questi ultimi anni ha mostrato di trascurare il concetto e l'idea, tutto quanto preoccupato della forma e del pennello, motivo per cui ha provocato una critica fin troppo virulenta e severa in coloro che hanno rispetto del pensiero più che di tutto, e che ad un dipinto prodigiosamente eseguito antepongono un quadro in cui l'esecuzione sia appena sufficiente, ma sia grande l'idea e severa la composizione.

CARLO ARIENTI

Al principio di questo secolo, quando la poesia, uscita dai suoi guardinfanti e dalle sue parrucche, si ritemprava alle sorgenti greche e romane e alle più severe dell' Italia nate coll' Alighieri, la pittura anch'essa ormeggiò le tracce della maggiore sorella. Se Parini, e Alfieri, e Foscolo, e Monti riprodussero coi panni adeguati all'età nuova le forme antiche, Appiani, Camuccini, Benvenuti e Canova per loro parte fecero altrettanto. — Gli altri, che non sentirono i nuovi tempi, invano si affannarono per rompere un'onda più forte di loro, e, a dispetto dell'ingegno a pari circostanze forse maggiore, non ottennero la fama che i loro sforzi avrebbero meritato. — Traballesi è di costoro. Pure taluni dei novissimi artisti, saltando a piè pari il mezzo secolo che li separa da essi, e non badando a necessità di tempi e di circostanze,

se non possono rifiutarsi a professar loro qualche ammirazione, invocano però sempre il beneficio dell' inventario. La voluta indipendenza della nuova arte da tutto ciò che sa d'antico, un disprezzo per verità ben giusto di tutto quanto è convenzionale, è ciò che li fa censori tanto severi degli uomini che inaugurarono il nuovo secolo, e dischiusero delle sorgenti pur tanto ricche. Certo che le grazie d'Appiani possono dare in eccesso, come è innegabile che il classico di Camuccini, ostentando dignità, può cadere nel falso; ma nei cartoni pei pennacchi di San Celso è riprodotto il Domenichino in tutta la sua grandezza; ma nel *Giulio Cesare* del pittore romano, forse per l'argomento adequatissimo all' indole del suo ingegno, v' è istorica fedeltà e grandezza veramente romana e soffio di creazione. —

Queste parole parranno ben strane agli uomini che ántepongono il Giotto e il Beat' Angelico a Raffaello, e pretendono che gli artisti, emulando la virtù spontanea dei funghi, possano crescere senz' innesto e senza aiuto d' esperienza. — Ma i pochi che si distinguono fra i tanti in Italia, non s' accostano, io credo, a costoro; non l'Hayez, il quale sa che il Canova ci fu per qualche cosa, non l' Arienti nostro che, apprezzando assaissimo anche il poco bene che c'è nel molto male, professò assai gratitudine a quei tre o quattro galantuomini di cinquant' anni fa, pur tanto compatiti da taluno.

Così, nella *roba foscolesca pagana e carnale,* come disse un tale di non facili digestioni, e nelle esuberanze del Monti, e nell' *ostentato* Alfieri, il parco e profondo e cristiano Manzoni trovò il fatto suo, e provò che da cosa nasce cosa, per quanto l' una varj dall' altra all' infinito, e che il disprezzo non dà buon frutto; e rispondendo all' invito che d' ol-

tr'alpe gli mandava Chateaubriand, e risalendo all'unica bellezza della forma virgiliana, e non dimenticando lo slancio e l'onda lirica del Monti, e preso dalla sapiente parsimonia di Foscolo, uscì lui così originale, così nuovo, così indipendente, che par di nessuno, mentre pure è di tutti.

Queste cose ritoccate quì di volo e a sbalzo per richiamare le circostanze dell'arte sotto alla cui influenza nacque l'Arienti, e a preparare il lettore, affinchè non si turbi alla tanta disparità degli elementi onde si formò poi la sua maniera, veniamo ai particolari.

A cominciare donde necessariamente cominciano tutti i biografi, egli nacque nel milleottocentodue ad Arcore di Brianza, paesello della provincia di Milano, da parenti, secondo il solito, poveri ed onesti. — Potrà essere benissimo che l'aria dei colli briantei abbia avuta assai influenza sull'acuto e vivace suo ingegno, ma giacchè anche tra le risaje non sono impossibili i begl'ingegni, così non affermeremo che le buone opere dell'Arienti sieno veramente il frutto di quella buon'aria. — Fanciullo, fece quello che dal più al meno tutti hanno fatto, e l'ottima madre, se ancora vivesse, avrebbe certo a raccontare della primissima età del figliuol suo que' miracoli di cui non andò esente nessuna creatura di tre anni, per quante speranze abbia poi tradite a quaranta.

Tuttora fanciullo, nel paesello nativo, apprese da ignoto maestro a tirare qualche linea e a fare dei contorni; ma fu occupazione di poche settimane, nè pareva che vi dovesse più attendere. — Quando volle l'occasione ch'egli si recasse a Mantova a dimorarvi per alquanto tempo. Visitato parecchie volte il celebre palazzo del T, e avuto agio di contemplare la famosa *Battaglia dei Giganti* di Giulio Romano, più famosa che bella, ricordandosi d'essersi qualche anno addietro

esercitato colla matita, gli entrò lo strano ed audace pensiero di ritrarre in disegno talune figure del celebre affresco. Questa fu la prima volta in cui l' Arienti fermò di dedicarsi alla pittura, e questi furono i primi, primissimi studj, ch' egli fece senza guida di nessuno. E bisogna bene ch' ei lo facesse con tutta la libertà che dà il capriccio, perchè nessun maestro, fosse pure affatto sfornito di sapere e senso comune, gli avrebbe mai suggerita quell'opera a primo esemplare, nonchè nessun altro lavoro del troppo lodato scolaro di Raffaello; giacchè, a chi volesse espressamente condurre a perdizione un giovane artista, non gioverebbe che l'unico segreto di mettergli innanzi le cose di Giulio, siccome quegli che è reo d' aver data la mala piega alla terza maniera di Raffaello, e portato il colpo di grazia allo stile già esagerato del Buonarroti.

Fatti senz' ordine e senza metodo questi pericolosi studj, e venuto a Milano, non senza compiacenza di aver operato miracoli a Mantova, sollecitò di essere ascritto all'Academia di Belle Arti in Brera. — L' Arienti allora era ancora lontano dal terzo lustro; però, per quanto nella sua sbrigliata fanciullezza avesse tentato con tutti gli sforzi di chiudersi per sempre la retta via dell' arte, tanto era ancor tenero ed arrendevole il suo tessuto, che un maestro sapiente e rigoroso ne avrebbe potuto fare una cura veramente radicale. —

E i maestri sapienti non potevano mancare nel celebre Sabatelli, e nello scultore Pacetti, uomo di merito maggiore della sua fama. Ma in quanto al Sabatelli, per profonda che fosse la sua dottrina artistica, non bastava alla cura dei giovanetti traviati, per quella sua forse eccessiva mitezza di modi e di parole. Questa cura dell' Arienti se la prese così il Pacetti, ot-

timo uomo, ma romano veramente e aspro e inesorabile.

Al povero Arienti non pareva vero in sulle prime che, dopo aver fatto tanti studj sul famoso suo Giulio, fosse pure tanto inferiore a tutti i suoi condiscepoli da meritarsi sempre i più violenti rabbuffi dal fiero maestro. — La cosa però era naturale. — Il coscienzioso Pacetti, avendo conosciuto la forte attitudine dell'Arienti alle arti del disegno nella stessa sua inesperienza audace, esagerava espressamente il biasimo, perchè il giovinetto non s'invanisse di quella certa facilità di fare che pure s'era acquistato studiando da sè solo a Mantova, e sperando tuttavia di poterlo ridurre sul buon sentiero. D'altra parte, la innata castigatezza dello stile di Pacetti, e quel suo amore profondo della greca forma, dovevano necessariamente rendergli odiose e insopportabili le contorsioni barocche onde l'Arienti riproduceva il suo primo modello. La dura lotta così tra scolaro e maestro continuò per un pezzo con qualche profitto del primo, ma troppo scarso, a dir vero, perchè i lunghi contrasti lo stancavano tanto da disamorarlo de' suoi studj e da renderlo dissipatissimo.

In quel mentre, mancatogli il padre, fu costretto a trarre partito dal poco che sapeva, e a darsi attorno in qualche modo, e a lavorare per lucro Venditori di stampe, appaltatori da teatro, speculatori si valsero di lui per composizioni, per figurini, per lavori d'ogni ragione. Ed egli doveva chiamarsi fortunato di essere affaccendato in cose che pur tanto lo dilungavano dall'arte vera. Siccome però non mancava in lui la scintilla dell'ingegno, così noi inclinìamo a credere che la necessità di dover svolgere in fretta e in furia ogni sorta d'argomenti, gli deve aver data gran facilità nell'invenzione. — Comunque sia, egli

lavorò tanto in que' due o tre anni necessitosi, che a raccogliere tutte le sue composizioni d'allora non parrebbe possibile che in così poco tempo e in così giovane età, un uomo abbia potuto far tanto. Egli è ben vero che la qualità delle cose è troppo inferiore alla quantità; pure tra le molte sue composizioni, per verità non lodevoli, ve ne sono alcune assolutamente ottime, e che anche di presente, per ciò che riguarda al concetto, potrebbero far onore a qualunque artista.

Taluni uomini pieni di livore, capacissimi di tutto fuorchè di far bene, e pei quali fu un colpo di fulmine la scoperta inaspettata del grande ingegno dell'Arienti, quando sentono intuonare con gran loro dispetto le lodi del confratello, per rifarsi alquanto, ricordano sempre certe scene disegnate dall'Arienti che, incise per specula zione, si vedono ancora in talune botteghe di rigattiere. Quelle cose sono cattive, in ciò siamo d'accordo; ma i primi lavori d'un giovinetto, fatti con ansiosa sollecitudine per provvedere in tempo ai bisogni della vecchia madre, chè queste cose noi le teniamo dalla bocca stessa dell'Arienti, il quale le ricordava commosso, mentre non scemano per nulla affatto il suo gran merito come artista, dànno gran prezzo al suo carattere come uomo e come figlio. Ma, per non uscire di via, diremo, come in tanto affaccendarsi, migliorato di qualche poco il proprio stato, e, trovata anche qualche protezione, potè, dedicandosi ancora alla grand'arte, tentare il colorito.

E il primo ritratto a olio, grande al naturale, ch'egli condusse a termine in pochi giorni, stando all'asserzione di un artista amico di lui e amico del vero, fu, con meraviglia altrui e sua, un'opera abbastanza perfetta e degna di un artista provetto. Allora parve che la carriera dell'Arienti prendesse assai buona piega.

Era giovanissimo e non mancava di commissioni, e da una famiglia ricchissima, che lo aveva preso in molta affezione, riceveva incoraggiamenti ed ajuti. Certo ch' ei non poteva desiderare di meglio, e forse avrebbe allora preso il suo partito una volta per sempre, e senza timori d'altri pericoli si sarebbe applicato all'arte con tutta l'alacrità dell'ingegno e della costanza che mostrò poi. Ma un inciampo lo tenne fuori di via per qualche tempo ancora.

Aveva allora in Milano grande influenza un pittore, anzi un professore di pittura, del quale una certa valentìa nell' arte non potrebbe dissimularsi nemmeno oggidì, e che segnatamente fu benemerito come maestro d'elementi di figura, benemerito tanto che, in quel suo posto, intendasi bene, non facilmente potrà essere superato da altri. Quel professore, anche fuori della pratica fabbrile dell'arte sua, aveva ingegno e spirito e coltura e la grand' arte di piacere e di farsi idolo alla gioventù, la quale giurava nella sua parola e gli andava così perduta dietro, che avrebbe mille volte vituperato Raffaello, non lui per nessun conto. La virtù principale di quell' uomo non era la modestia (non creda alcun vivo che qui si parli di lui) come non era forse la giustizia, e si può essere certissimi che avrebbe lodato Dio sa chi, non però nessun confratello di cui avesse a temere la superiorità. Attorniato così dai migliori giovani che si venivano educando sotto di lui e da altri, a poco a poco riescì ad istituire una società che taluni malevoli, per non trovare altro nome, chiamavano la *combriccola*. — In questa schiera, potrei dire per disgrazia, ma trattandosi che non ci fu poi gran male, dirò che per combinazione si trovò arruolato anche l'Arienti.

L' acuto professore, avendo conosciuto d' un colpo d'occhio le forti qualità del suo nuovo adepto, se gli

mise intorno con ogni cura e con tutte le arti, e l'Arienti, dal canto suo, lasciatosi cogliere, corrispose di conformità a tante premure. Ma, finchè queste relazioni tenaci si fossero limitate alla vita domestica e alla pura amicizia, non ci sarebbe stato nessun pericolo per l'Arienti. Il vero pericolo fu che quel professore, convinto com'era di essere un grande artista, e che il proprio stile fosse l'unico da seguirsi, andava tormentando il suo giovine amico, se lo vedeva assumere altre inclinazioni; e il caso avendo voluto che tra lo stile pomposo del professore e le esagerazioni di Giulio Romano ci fosse un certo accordo, le più belle speranze andarono perdute, e l'Arienti sprofondò fin sopra la testa nel manierismo e nella convenzione. —

Pure la coscienza artistica di lui non era tranquilla, si ricordava delle ammonizioni di Paccetti, e lo stile dell'Appiani gli era continuamente sotto agli occhi. D'altra parte, s'egli aveva violati i confini del puro e del semplice, era in ciò solo che spetta all'esecuzione; pel sentimento e il pensiero e per quanto costituisce la parte spirituale dell'arte, che è l'importantissima, egli sentivasi chiamato al vero, al grande, al semplice. E la lotta che naturalmente doveva succedere in lui, per così dire, tra spirito e materia, tra concetto e forma, lo avvisava, quantunque in confuso, che era sulla pessima via. Fu l'istante della crisi.

Egli prese il suo partito, e scioltosi da ogni pericolosa influenza, pensò che, per cangiare al tutto abitudini e togliersi d'attorno tanti ostacoli, gli sarebbe convenuto uscire di Milano.

Desiderando di rifare gli studj quasi da capo, non voleva che ciò avvenisse al cospetto di tante persone che lo conoscevano e di tanti colleghi che gli avreb-

bero impedito di fare il voler suo, e però considerava che gli sarebbe stato utilissimo di recarsi a Roma. Allora la ricca famiglia che già gli era stata cortese di tanti incoraggiamenti, fu con lui liberale al segno da stabilirgli un'annua pensione, perchè potesse effettuare quel suo desiderio. Questa fu la prima e vera sua fortuna. La capitale delle Arti Italiane doveva al tutto rigenerare l'Arienti, che vi si gettò come in acqua lustrale.

Quando si considera che un giovane, il quale racchiudeva in sè tanta virtù da toccar poi un grado ben invidiabile nell' arte, ha cercato ardentemente in una lunga dimora in Roma il segreto per purgarsi affatto degli errori ond' era imbevuto, e rifarsi da capo, viene una gran voglia di ripensare all' asserzione di taluno che un artista qualunque, senza uscir punto dal breve cerchio della propria terra, senza vedere i grandi capolavori della Grecia e dell' Italia, possa giungere ad un posto altissimo nell' arte. Che taluno vi arrivi per singolare privilegio di natura e di fortuna, chi vorrebbe negarlo? Se ne adduce intanto un celebre esempio nello scultore Bartolini, forse il più indipendente artista italiano, il nemico più acre delle convenzioni e il più assiduo cultore del vero, il quale, siccome corre la voce, espressamente si trattenne dall' andare a Roma. — Però, anche un tal fatto non taglia nessun nodo, chè il Bartolini visse in Firenze, città che con Roma divide l'artistica supremazia, e noi non sappiamo, e fors' egli medesimo non avrebbe potuto giurarlo a sè stesso, s' ei sia salito tant'alto per forza spontanea o pel germe efficace che a sua insaputa possa essere caduto in lui dalle continue osservazioni che nella città sua, anche senza volontà espressa, era condotto a fare naturalmente; giacchè

la questione non è già se sia Roma, la sola Roma, la città dove gli uomini trovano le generatrici scintille, ma piuttosto, se per far grandi cose sia o no indifferente il vivere per lungo tempo in mezzo alle grandi cose. Due giovani di straordinario ingegno, uno scultore e l'altro pittore, che già fermarono tra noi la generale attenzione con lavori di pregio distinto, recatisi, or non fa gran tempo, a Roma per trarne profitto, ebbero a confessare che, ogni qualvolta ritornavano nel proprio studio, dopo aver fatto delle corse artistiche nelle gallerie e nelle chiese, ritrovavano sempre così piccola e così meschina l'opera a cui stavano attendendo, da sentire una gran tentazione di distruggerla. Le opere a cui stavano lavorando è ben probabile che fossero per lo meno pari in merito alle anteriori che avevano fra noi destato tanto rumore; pure, il confronto le disabbelliva agli occhi degli autori stessi, i quali avevano acquistato l'attitudine di vedere tutto quanto il vastissimo orizzonte delle Arti; e di persuadersi quanto era breve lo spazio dove si erano prima adagiati.

La confessione sincera di quei due giovani forse di genio (ci mettiamo prudentemente il *forse* per tutto quello che può succedere) ne pare che voglia dir molto contro coloro che sono convinti di poter fare ogni cosa senza uscire dal distretto. La gioventù intanto, che si accalca, fin troppo, sulle orme dell'Hayez, domandi al suo illustre maestro se Roma e Venezia ci furono per niente, e lo dimandi a quegli altri artisti anche di Francia e di Germania che sono saliti in tanta fama ed a cui la moda e il merito insieme congiunti fanno volgere continuamente la publica attenzione, lo domandi, dico, a costoro, se stettero sempre contenti della loro Senna e del loro Reno.

Ma, tornando all'Arienti nostro, possiamo asserire che fu per gli studj infaticabili fatti da lui in Roma, se in oggi è conosciuto per grande artista da tutti coloro che giudicano senza pregiudizj e passioni. Certo chè il germe era in lui anche prima di recarsi a Roma, e l'anima aveva naturalmente artistica e volgeva in mente il vero ufficio della plastica anche prima di veder Raffaello, ed anzi spingeva le intenzioni più in là ancora del grande modello; ma sentiva che senza forma non si può rendere nessun concetto, e che appunto quando si vuole che le idee tocchino le intelligenze popolari per cui l'arte è fatta, più che mai è indispensabile la egregia forma a renderle più evidenti e più care.

Sempre fido dunque a questo fine supremo, per quanto l'impeto naturale lo portasse a fare da sè piuttosto che a studiare gli altri, si sottopose per gran tempo agli esercizj, diremo meccanici, del disegno e del colore con tale assiduità, costanza ed ostinazione, da farlo segno alle celie de' suoi colleghi, se pure non li avesse tenuti in qualche soggezione l'indole di lui, sdegnosa molto e tutt' altro che paziente quando non trattavasi d'arte. Le opere su cui studiò con tanto amore furon dunque per la maggior parte quelle di Raffaello della seconda maniera, siccome quelle che ad un grandioso non toccato mai prima di lui uniscono un'eleganza castigatissima ed unica di disegno e quella potenza di concetto e di espressione che appunto fece di Raffaello nell'opinione degli uomini l'ideale dell'eccellenza artistica. Quelli fra i pittori, e sono i moltissimi, che, concedendo il massimo pregio al *tocco*, al *maneggio*, alla *franchezza*, all'*impasto* del colorito e a tutte quelle cose che costituiscono la parte industriale della pittura, e innanzi alle opere di Raffaello rimangono freddi e disingannati a tale da chiamare quasi usurpata quella fama secolare, ebbero a sconsi-

gliare l'Arienti dallo studiare continuamente quel modello, e a proporgli invece lo studio dei grandi coloritori veneti. Ma il concetto ch'esso erasi fatto dell'arte lo tenne fermissimo contro ai consigli altrui, e, sebbene e con copie e con lavori originali dèsse opera anche al colorito, pure pensò sempre ad esercitarvisi per quel tanto solo che poteva bastare a farne uso e non pompa, ed ogni sua cura ed ogni sua sollecitudine fu sempre intesa al disegno, considerando che, senza essere potentissimi in questa parte, non è possibile raggiungere quella sentita espressione, onde si rendono tutte le umane passioni.

E perchè nella sua giovanile e generosa ambizione vagheggiava, forse perchè ne sentiva l'interna potenza, di porsi innanzi agli altri nella composizione segnatamente, alternava gli studj pazienti del disegno e del colore, meditando e svolgendo argomenti d'ogni sorta, e facendone schizzi e bozzetti. Pure fin d'allora l'Arienti, leggendo continuamente libri di storia ed applicando lo spirito d'osservazione alle scene della vita contemporanea, mirava sopratutto a scegliere e tra quegli argomenti e tra queste scene le sole che potessero offrire un interesse e che meritassero davvero di essere richiamate alla memoria degli uomini e perpetuate coi segni fissi della plastica. E fu sempre così costante in lui questo proposito, che in tutti quanti i suoi disegni e abbozzi e tentativi, è impossibile trovare un sol pensiero che possa esser tacciato di futilità e leggerezza. E nelle opere sue che poi comparvero in publico e che lo fecero salire a così alto grado, più che mai è inteso lo sforzo a questo alto scopo; giacchè, quando attinse alle fonti della storia civile, andò sempre in cerca di qualche gran fatto la cui lezione potesse vibrare il suo raggio sino ai tempi nostri ad ammaestramento delle moltitudini, e quando cercò

argomenti alla storia domestica, provvide sempre che qualche umana passione, resa con espressione sovrana, potesse fermare in qualche modo la riflessione degli uomini pensatori.

La dimora dell' Arienti in Roma si protrasse così per sette anni, durante i quali non si diede mai a conoscere nè a colleghi, nè ad altri, se non che per assai valente nella composizione estemporanea; chè in quanto ai lavori meditati, dove andava tentando una maniera propria, o procurava di tenerli nascosti più che poteva e nel crocchio amico non ne teneva quasi mai parola, o, se anche li mostrava altrui, siccome non contenevano che un germe il quale doveva svolgersi di poi, non facevano impressione gran fatto. Così, la prima idea dell' opera che doveva levare tanto rumore in Milano e di cui il primo pensiero era stato abbozzato in Roma, non aveva allora fermata per nessun conto l' altrui attenzione. Ma venne il tempo che, esperimentatosi in ogni modo, sentì di poter essere valido a qualunque prova, e allora ritornò alla sua Milano.

Una tra le prime cose che l'Arienti espose nelle sale di Brera, fu un quadro rappresentante *La morte di Bernabò Visconti.* Quel dipinto aveva meriti di composizione, di disegno e di colorito quanti potevano bastare per attirare l' attenzione degli uomini non pregiudicati; pure, fatto esporre o per caso o per arte, giacchè l'Arienti non voleva aver brighe per sollecitar protezioni, in uno di quei luoghi dove la moltitudine è usa a non volgere gli sguardi, nella persuasione, che là non vengano collocati che gli scarti, passò così inosservato senza biasimo nè lode; e le strenne e gli almanacchi, incaricati di riprodurre le *meraviglie* dell' esposizione, ignorarono perfino l' esistenza di quel dipinto, e i giornali lo nominarono mettendolo a fascio con quella

cinquantina d'opere inconcludenti che nelle esposizioni si ricevono per far numero, e nulla più. Eppure in oggi quel dipinto, collocato com'è negli appartamenti di un patrizio milanese, in mezzo a due opere di due celebri autori, le quali non mancarono all'esposizione di fare il loro *furore* d'obligo, provoca dei confronti che ai due autori celebri non potrebbero piacere gran fatto.

E una medesima sorte quasi toccò anche alla sua *Beatrice Tenda,* per quanto la squisitezza del sentimento e la potenza dell'espressione vi fossero portate a quel grado che a pochissimi è dato di raggiungere. Questa volta però, a consolarci alquanto dell'umana giustizia, dobbiamo dire che ci furono alcuni artisti di coscienza che assaissimo lodarono quel dipinto e ci scòrsero una grande promessa.

Continuando egli intanto a far mostra dei proprj lavori, anche la moltitudine, comunque fossero collocati, imparò a cercarli e a considerarli, di modo che l'Arienti, conoscendo che i proprj tentativi non sarebbero più disconosciuti, attese con alacrità insolita a dare evidenza e perfezione al suo stile, che doveva donargli poi quel carattere d'individualità, senza di cui non si può essere artisti veramente grandi.

Abbiam veduto come l'Arienti, giovinetto, andasse innamorato delle audacie di Giulio Romano, poi, studente in Milano, si lasciasse traviare dal manierismo di un pittore moderno, poi, accortosi delle male abitudini, a purgare, anzi a rifare lo stile, si sforzasse per anni di non veder altro che le castigate eleganze di Raffaello; siccome però era dotato di virtù originale, così non ci fu cosa di lui dove apparisse mai servile l'imitazione; chè anzi quelle diverse maniere sapeva per tal modo fondere e assimilare a quella che la natura aveva potentemente fra-

sfuso in lui, da non apparire se non ad occhj ben avvezzi le nascose tracce degli studiati esemplari. E fu sempre così costante in lui il progetto di cercare e trarre partito dal bello, ovunque lo trovasse, che, per quanto gli piacesse l'unica purezza di Raffaello, non volle però mai disconoscere del tutto certi ardimenti di Giulio Romano che, adoperati con parsimonia e a suo luogo e tempo, tolgono monotonia alla semplicità che soverchia. E ne' suoi primi quadri esposti nelle sale di Brera dopo il suo ritorno da Roma, mentre lo stile che già lo distingueva dagli altri non era per niente quello di Raffaello, come non era quello di Giulio e molto meno quello del manierato professore contemporaneo, v'erano tuttavia le sementi di ciascuno di loro, temperate e fuse in modo da generare un tutto dove scomparivano all'occhio gli elementi.

Ma un altro pittore dovea venire a somministrargli nuovi modi e nuovi artificj. *L'Ultimo Giorno di Pompei* di Carlo Bruloff scosse in modo, anzi turbò le convinzioni artistiche dell'Arienti, che, mentre stava per metter fuori, a così esprimerci, la propria insegna, soprassedè dubitante, e si mise a tormentare di nuovo il proprio stile, perchè ne uscisse più vigoroso e più efficace. Le prime opere, di fatto, che condusse sotto a quell'influenza, mostrarono l'irresoluzione e l'incertezza di chi stà tentando, e fecero temere a molti non avess'egli smarrito il primo suo impeto.

Ma i timori dovevano cessare assai presto. Nel milleottocentotrentasei espose un *Episodio del Diluvio Universale* che fu lodatissimo, e che piacque tanto più, in quanto vi si scorgevano trasfusi certi modi di Bruloff che in allora attirava a sè l'attenzione

di tutti. Se non che, una tal lode piacque e ad un tempo dispiacque all' Arienti, il quale desiderava ardentemente che i pregi proprj potessero far velo agli altrui, sebbene amasse adottarli. E ci riuscì.

La Congiura dei Pazzi, argomento che già lo aveva scosso molti anni prima in Roma, e di cui aveva già segnato il pensiero, come abbiam detto, venne ad agitarlo di nuovo, e non fu tranquillo se non quando l' ebbe condotto in tela con figure grandi al vero. Questo quadro, esposto al publico, provò che l'Italia poteva annoverare tra' suoi un nuovo illustre artista.

E innanzi ad esso, se i maestri e gli esperti non potevano finir di lodare la grandezza semplice della composizione, il disegno largo e purissimo, la trasparenza del colore, la moltitudine, per cui l'arte è fatta, si fermava compresa da un'ammirazione insolita. Poche volte abbiam veduto la folla, la quale non s'impaccia per nulla d'artificj, di *maneggio*, d' *impasto*, di *macchia*, di *tocco*, osservare un dipinto con tanto interesse, con tanto diletto; poche volte la pittura mostrò, come in questa, il vero suo ufficio. L'importanza del fatto storico, la scelta sapiente dell' istante più solenne, l' espressione de' personaggi, resa con potenza pari alla forza degli affetti che diversamente li àgitano, pari all' intenzione ed alla fantasia infiammata dell'artista, il luogo della scena, di un' architettura sobria e grave, la luce stessa, che aggiunge forza e s'innesta, direi quasi, alla natura delle passioni, uno stile parco e severo, che ti compone ad una grave meditazione, fuso con una vaga eleganza che ti strascina, nessun ingombro di sfoggiati accessorj, tutto ad uso e nulla a pompa, l'impeto dell'estro e dell'affetto sottomesso alla ragione, l' istinto più felice e l'arte la più guardinga, ogni cosa insomma ha con-

corso a fare di questo quadro un vero modello di pittura storica.

Del resto, se la comparsa di questo capolavoro ha procurato all'Arienti tanti ammiratori ed amici sinceri, gli cangiò pure in nemici veramente cordiali coloro, che, pochissimo aspettando dal suo ingegno, ebbero a provare un disinganno doloroso.

Ma, tornando alle sue opere, a provare che l'arte perfetta della *Congiura de' Pazzi* non era la conseguenza di una combinazione felice, come i malevoli andavano insinuando, espose di poi la *Parisina*, che medesimamente attrasse la folla e divise con un altro famoso quadro, *I due Foscari*, capolavoro dell'Hayez, i primi onori dell'esposizione.

Intanto, la molta fama in cui era venuto gli procacciò due grandi commissioni: *La Strage degli Innocenti*, per l'imperatore d'Austria, e l'*Amedeo VIII* pel re di Piemonte. Dobbiamo confessare che la prima non riuscì gran fatto, e fu anzi minore del suo ingegno e del nome suo. Ma l'*Amedeo VIII* piacque tanto al suo committente, che tosto invitò l'Arienti a voler sedere professore di pittura nella regia Academia Albertina.

Nel breve tempo in cui s'indugiò in Milano, condusse a termine un altro quadro, *La Pia dei Tolomei*. Meditato a lungo, fu eseguito in venticinque giorni, e riuscì un capolavoro di sentimento e d'espressione.

Nel considerare adunque che l'Arienti, se in Italia può essere superato da altri così per la quantità delle opere publicate come per l'eccellenza della pratica fabbrile dell'esecuzione, da nessuno è avanzato nella intenzione costante di fare dell'arte un oggetto di seria occupazione, un'ausiliaria della storia e della poèsia, un

mezzo d'insegnamento, abbiamo voluto ricordarlo a quei giovani da cui tutto potrebbe sperarsi, ma che, per un'imitazione esclusiva, o per la moda, che da qualche tempo stà contenta alla copia esatta del gretto vero, hanno creduto e credono che l'arte consista nella pratica industriale della mano più che nella potenza generatrice del pensiero.

ADEODATO MALATESTA

Adeodato Malatesta, nato in sul principio del corrente secolo in Modena, siede tra i primi pittori dell'Italia contemporanea. — Egli diede saggi luminosi in quasi tutti i rami dell'arte sua. Allorchè si volle mettere sotto al devoto vessillo della scuola nazarena, riuscì a riprodurre il fervoroso affetto onde ai quattrocentisti può essere perdonato il fare soverchiamente timido; ma vi aggiunse di suo uno stile più sapientemente verace e più nudrito alla sorgente raffaellesca. In una pala d'altare in particolar modo, dove raffigurò molti angioletti che cantano in coro, rese con sì felice riuscita il sentimento religioso, che di più non avrebbero potuto fare nemmeno que'pittori monastici del Medio Evo, che eseguivano un quadro colla devozione con cui altri avrebbe recitato il rosario.

Ma, se il Malatesta trovò utile d'appoggiare la nobile impresa di Owerbeck, richiamando l'arte alle sue più

limpide sorgenti, non ebbe timore di farsi reo nel mettere da parte gli argomenti puramente evangelici. Trattò dunque i soggetti più antichi della Bibbia, e trattò i soggetti della scuola profana, e tentò perfino la pittura di genere, persuaso che nessun ramo dell'arte debba essere per sè stesso ribelle a riflettere un raggio della luce superiore.

In una delle esposizioni milanesi fu ammirato il suo quadro: *Tobiolo che ridà la vista al padre* mirabile opera di semplicità, di sentimento, di correzione. Idea, gruppo, linea, disegno, colore, tutto v'è trattato in modo da non lasciar desiderj che agli esclusivi ammiratori del *meccanismo* pittoresco. — Nè minore di pregio è l'altro quadro: *La benedizione di Giacobbe ed Esaù.*

E possono venir pari a questi dipinti anche gli altri di genere, dove pure, lasciando il Vangelo per le scene della vita comune, seppe però iradiarle della luce pura che sgorga da quella fonte perpetua. E certo non peccò, quando dipinse quella giovane campagnuola la quale, entrata innocente nella casa del ricco, ne viene espulsa siccome rea dell'altrui seduzione. — Il pittore ritrasse la giovane infelice nell'atto che, non sapendo sopportare l'idea di dover presentarsi a'proprj genitori macchiata dell'altrui colpa, pensa di rivolgersi al cielo, perchè sa che non c'è pietà fra gli uomini, e si trae dalla veste un'imagine della Vergine, e la sua spregiata lagrima depone nel seno della regina dei mesti, e con ciò si conforta a sopportare le conseguenze dell'umana iniquità e la collera de' genitori. — Quanti pensieri, quanto disdegno, quanto fremito generoso, quanta pietà non provoca questo quadro, pensato e sentito!

Nè meno compassionevoli riflessioni vengono eccitate dall' altra sua tela: *Un avanzo di storia.* È un

veterano fregiato della corona ferrea, che indarno glorioso delle vittorie altrui, per le quali fu prodigo del sangue, caduto nella spregiata miseria, si è ridotto a strascinare la cadente vecchiaia per le publiche vie, sorretto da un suo figliuolo, che per sè e pel padre accatta la vita suonando la tiorba.

Nè fu contento il Malatesta di percorrere questi rami della pittura, a mostrare che sono assurde e ridicole tutte le distinzioni di gerarchia, e che il pensiero e il sentimento assumono tutte le forme e tutti i modi, trovando così la via di farsi accessibile a tutte le intelligenze. Trattò così anche l'arte decorativa, dipingendo il sipario del Teatro di Modena, dove ritrasse Ercole I° di Este che visita il teatro eretto espressamente per la rappresentazione dei *Menecmi* di Plauto. — Ed ora si ricondusse alla grande pittura storico-civile, svolgendo il gran tema della fine d'Ezzelino da Romano; tema della più grande importanza, perchè, considerato dal punto esclusivamente filosofico, è il trionfo finale e decisivo della giustizia provvidenziale contro la fortuna passeggiera di chi opera in onta a tutte le leggi divine ed umane; dal punto storico, contrassegna uno dei momenti più caratteristici dell'Evo medio, quando la forza espansiva de'popolani sorgeva contro la tirannia de'feudatarj, di cui Ezzelino fu il più atroce ideale, e a cui i nobili ricorsero, patteggiando seco di dargli Milano in podestà. Segna inoltre, per fermarci a più angusto cerchio di veduta, in quel periodo della nostra storia, l'altalena perpetua del sorgere e tramontare delle case principesche; chè infatti, spegnendosi la casa degli Ezzelini, sorse la casa d'Este e si preparò la grandezza de' Torriani.

Il pittore, a sviluppare il suo soggetto, scelse il momento in cui, dopo che Martino della Torre, radunato a

stormo l'esercito plebeo, seppe girare alle spalle d'Ezzelino, questo feroce tiranno, piegato verso l'Adda onde aver sgombra la ritirata, e vedutisi a fronte i Lombardi al ponte di Cassano, per la prima e per l'ultima volta si trova solo, circondato e tratto di cavallo e percosso dalle azze sonanti degli armigeri popolani, a cui non sembra vero di essere padroni di tanta preda, intanto che Azzo d'Este, avvisato del fatto, accorre per trattenere i popolani dal consumar l'ultima vendetta sul terribile nemico, per potere così averlo vivo.

La composizione di questo quadro è di chi ha meditato a lungo il suo soggetto, e l'ha meditato colla fantasia creatrice che si trasporta sul luogo e nel tempo lontano, e nella foga dell'imaginazione risente in sè stesso le passioni generali e le individuali, e impronta i caratteri colla verace profondità che deriva dall'averli per lunghissimo tempo maturati coll'insistenza dello storico che indaga e del poeta che indovina.

La figura di Ezzelino varrebbe da sola a dar fama ad un artista. Non parliamo dell'aver tenuto conto con esattezza scrupolosa di tutti i dati storici onde risulta il suo ritratto: bensì, non saprebbesi lodare abbastanza il carattere morale che in tutta la sua meravigliosa crudezza si manifesta nel volto di lui, per quanto appaja esterrefatto; perchè ciò che veramente è mirabile nell'artista è l'aver saputo rendere la duplice manifestazione dello sgomento onde per la prima volta il tiranno è percosso, e insieme della superstite fierezza onde tuttora spaventa collo sguardo e fa restar perplesso chi gli si avventa. — Le molte figure che si aggruppano intorno e sopra al caduto sono anch'esse tutte mirabili per verità d'espressione, più mirabili poi in questo, che il pittore, non avendo

che ad esprimere una sola passione — l'ira — la fece evidente improntandola dei vari caratteri onde ciascun uomo porta la sua maniera di essere, ancho nel manifestare un sentimento comune e generalissimo.

È inutile il dire, per venire all'esecuzione, che non può essere che un disegnatore magistrale chi sa rendere l'espressione morale di tal modo; e infatti il disegno, nelle teste in ispecie e nelle mani, è veramente d'artista superiore. — Pure, non è difficile a trovare qui e là qualche errore d'insieme, e qualche figura che non pianta bene ed esce del centro di gravità, e a tutto rigore non saprebbesi dar ragione del come gli armigeri aggruppati intorno ad Ezzelino possano star tutti in quello strettissimo nodo.

In quanto al colorito, guardando figura per figura, è manifesto che il pittore, dopo aver studiato i grandissimi modelli, se li è assimilati in sostanza per dimenticarli poi affatto nell'apparenza; onde, senz'essere nè Paolo, nè Tiziano, nè Rembrandt, è tuttavia un coloritore efficacissimo. Non però, togliendo lo sguardo dalle singole parti e portandolo sulla scena generale, si potrebbe asserire del pari ch'ei sia un forte intonatore. Il fondo, osiamo dire, nuoce al gruppo; la tinta del cielo invoca altro tono e più trasparenza; nel quadro si desidera più macchia e si sente la necessità delle velature in più parti, onde toglierne una tal quale crudezza; per non parlar d'altro, non avremmo voluto veder quella schiena nuda, la quale, ancorchè ben disegnata e ben dipinta, accusa il desiderio dell'inutile sfoggio e non della sobria proprietà; così, sarebbe stata ottima cosa se, prima di accingersi all'esecuzione del quadro, l'egregio artista avesse fatto uno studio più accurato sul cavallo.

Ma se le mende son molte e facilmente possono essere

ingrandite dalla lente delle fazioni avverse, è insigne in questo dipinto la più ardua e la più nobile delle virtù pittoriche: vogliamo dire la più vera espressione resa collo stile il più largo; onde se la gioventù vorrà guardare assiduamente anche a questo artista, non trascurando gli altri in quelle parti dove sono eccellenti, noi cominceremo a rallegrarci oggi del migliore avvenire che è serbato all'Arte Italiana.

SOGNI - VITALE SALA - BELLOSIO
CASNEDI - MOLTENI - ELISEO SALA

Il pittore Giuseppe Sogni, professore dell'Academia milanese, fu della numerata schiera di quelli che si studiano a infondere sangue nuovo nell'arte, pur conservandosi religiosamente fidi alle gloriose tradizioni della Scuola Italiana. Il quadro *Adamo ed Eva*, che si vede nella Galleria Uboldi, per grandiosa semplicità di disegno, per forza, per succo e verità di colorito, è tale opera che può far onore a qualunque più reputato artista. V' è in esso una così felice imitazione dell' impasto tizianesco, che in tanta scarsezza di coloritori sinceri è veramente un pregio straordinario

Ma se il Sogni è distinto nella pittura ad olio, è distintissimo in quella a buon fresco. È questa una arte antica e tutta italiana, nè pare che quelle stesse

nazioni che, per virtù d'innesto, hanno saputo trapiantare sul proprio suolo l'arbore delle Arti con sì feconda vegetazione da far credere quasi che l'Italia sia talvolta più seguace che maestra, non pare, diciamo, che abbiano mai saputo imitare la pittura a fresco con pari successo. È voce che lo stesso Delaroche abbia ingannato esperti e profani quando diede ad intendere d'aver dipinto a buon fresco. — E gli altri distinti pittori stranieri parvero minori di sè stessi quando si provarono in questo difficilissimo ramo dell'arte pittorica, pel quale è necessario profondo sapere e quella grandiosa semplicità che minacciò di smarrirsi in quest'ultimo periodo dell'arte manifatturiera.

Ma, pur troppo, se quest'arte non ha potuto trapiantarsi altrove, è venuta anche decadendo presso di noi; e oggimai, se vogliamo vedere qualche saggio distinto dell'ingegno italiano, siamo costretti a risalire alle meraviglie del cinquecento e seicento, e persino alla praticaccia non facilmente imitabile del barocco, e, nella nostra Milano, a consolarci colle opere di quell'Appiani che ora è pur tanto compatito dall'adolescenza incapace, la quale imparò a disprezzare prima di fare.

Tanto più dunque dobbiamo esser grati a coloro che si affaticano a conservare all'Italia questo primato che, cessato con Appiani, parve risorgere a vita più potente col giovane milanese Vitale Sala, il quale, morto a trentatrè anni, negli affreschi di S. Nazaro, e più ancora in quelli della cattedrale di Novara, lasciò le prove di un ingegno straordinario, e i principj di un grande risorgimento in questa pittura.

Bellosio e Sogni li raccolsero e li fecero prosperare. — Il primo continuò a Racconigi di Piemonte

le opere non compiute di Vitale Sala; il secondo dipinse, tra le altre cose, con lode generale, la gran *medaglia* del Casino dei Negozianti di Milano, rappresentante l' *Incontro di Bacco e di Arianna nell' isola di Nasso*, e i grandiosi pennacchi della cupola di una chiesa di Novara, che furono lodati anche dagli uomini più difficili e più caparbj. — Nè solo provvide a far sempre più esperta la propria mano, ma venne educando alla pittura a fresco anche il giovane Casnedi. suo allievo.

La Scuola di Leonardo da Vinci del Casnedi, fu una grande promessa di un artista che doveva giungere a collocarsi ai primi posti a forza di modestia, di studj severi e di costanza. Quest' opera *magistrale* di un pittore allora giovanissimo è una bella prova che la Città Eterna non è poi tanto funesta agli ingegni artistici, come taluno avrebbe opinato con inesplicabile sentenza.

Come dunque vediamo, la pittura a fresco, raccomandata al Sogni e al suo allievo Casnedi, a Mauro Conconi allievo di Bellosio, al Bertini, ad altri, sembrava che in Lombardia fosse piuttosto per prosperare che per cadere.

Senza aver nulla promesso in sua giovinezza, senza aver troppo riscaldati i banchi delle Academie, nè sforzatosi d' imitare piuttosto questo che quel caposcuola, Giuseppe Molteni balzò fuori improvvisamente a fermare l' attenzione universale col suo pennello prestigiatore. La fedele somiglianza de' suoi ritratti, il lusso degli accessorj, l' imitazione dei panni, dei velluti, dei rasi, degli ori, dei talchi, la tavolozza che fa specchietto e abbarbaglia, e sopratutto l'arte adulatrice che lusinga l'altrui vanità, o migliorando l'originale bellezza o dissimulando gli sfregi della natura matrigna, sono le doti a cui questo pittore deve la sua straordinaria

fortuna. Pittore nato, l'arte non gli costò mai grande fatica, ed è appunto per questo felice istinto che riuscì a trarsi dietro al suo carro trionfale tanta folla plaudente, pure essendo destituito di sapere legittimo e d'arte sincera. Come il celebre Waite, il più gran dentista dell'Inghilterra, Molteni ebbe il superbo piacere di far aspettare alla porta le carrozze dei felici semidei e di quelli che raccomandano alla tela la propria faccia perchè paia più seducente alla lontana fidanzata; e come il famoso *Schikard* di Parigi, onde lo *Schik* rimase parola d'ordine nei regni della moda, Molteni impose colla propria autorità ai minori viventi, e fece ascendere i *consolidati* del *Corriere delle Dame*. Non crediamo dir troppo affermando che quasi tutto il bel mondo patrizio della città nostra si fece rimbiondire da questo re della moda, il quale per anni parecchi, ad un ceto speciale di persone, parve il *Matador* delle esposizioni di Brera.

Nè si fermò ai soli ritratti, ma trattò con gran successo anche la pittura di genere. — Con *La Confessione*, infatti, *La Comunione*, *La Predica*, *La Derelitta*, mostrò di possedere insieme al prestigio dell'esecuzione anche il talento inventivo, onde si accrebbe il desiderio che i suoi studj fossero stati più forti e più estesa l'artistica dottrina. — Il quadro *La Confessione* segnatamente, parve raccogliere in sè tutti i caratteri della pittura di genere. Ad un pennello brillante, senza forse esser vero, ad una composizione simpaticissima, senza forse essere corretta, il pittore seppe congiungere il merito dell'intenzione morale, e con un nuovo genere di satira geniale osò introdursi fino in chiesa, e mettere in mostra la vanità femminile che fa scena di lusso e di civetteria anche il confessionale. Seppe a tal fine trasfondere nel volto giovanile della bella penitente certa aria di distrazione

incurabile, da farci dubitare assai della sincerità del suo pentimento, e pensar piuttosto a colei che

Velata di devota incontinenza
Disse compieta.

Ora ci sentiamo in obligo di qualche parola intorno ai lodatissimi ritratti di Eliseo Sala, e tanto più che abbiamo in proposito a fare alcune osservazioni, che forse non in tutto saranno consentanee ai giudizj degli ammiratori di professione, i quali, se cominciano a lavorare di turibolo, vanno tant' oltre da nauseare anche l' incensato. Il Sala fu senza dubio un abilissimo ed elegante ritrattista, ma ci pare che non si possa concedere ch' egli sia un grande artista, come taluni lo proclamarono. Ad esser tale gli mancò innanzi tutto la parsimonia e la semplicità. Egli fu troppo tormentato dalla smania di fare effetto, e giacchè si era accorto che le stoffe e gli argenti abbagliano facilmente gli occhi del buon publico, trovò assai comodo di mettersi per quella via, così che ne' suoi migliori ritratti non si saprebbe dire se la parte più importante della tela fosse la figura o il vestito. Dicendo questo, non pretendiamo già che egli avesse dovuto ricorrer sempre alle foggie più modeste; ciò lo avrebbe messo in guerra continua colla maggior parte de' committenti, che naturalmente vogliono essere vestiti in abito di gala, e, se hanno assise dorate e decorazioni, non sono punto disposti a sacrificarle alle austere intenzioni del pittore, giacchè non per nulla debbono aver sudato ad acquistarle, e spesse volte pur troppo dà il caso che non le possano mostrare altrui che per mezzo del ritratto. Poichè dunque non è possibile schermirsene, sia pure tanto cortese il

pittore coi suoi originali da non lasciare crudelmente deluso il loro amor proprio, non ommetta passamani e ricami ed ori e gemme, ma, coll' arte de' grandi maestri, sappia condursi in modo che la prima cosa che interessi all'occhio sieno la testa e la faccia, e non il vestito.

Per non uscire dalla nostra Pinacoteca, vogliamo additare in proposito un ritratto di cavaliere, del Morone. In esso la pompa del costume castigliano è tale che non permetteva nessun sacrificio d' oro e di ricami, e il pittore infatti li ha tradotti in tutta la loro superba profusione, ma sempre in maniera però che lo spettatore si accorga di essi e si faccia a considerarli dopo avere osservata ed ammirata la testa, la quale di ragione è destinata ad attirare i primi e i più attenti sguardi.

A noi pare inoltre che il Sala difetti anche dell' alto magistero di saper rendere il vero in tutta la sua molteplice varietà. In generale, le rose della salute e della felicità risplendono nei ritratti che abbiamo visti condotti dal suo pennello. È facile a concedere che i suoi committenti siano tutte persone felici e sanissime, ma che tutte, senza eccezione, abbiano ad essere color di rosa, è forse contrario alle leggi della natura, la quale è versatilissima nelle sue tinte; e però siam tratti a sospettare che la felicità e la salute stessero bell' e preparate nella tavolozza tanto quanto convenzionale del pittore.

Tiziano, al tetro volto di Filippo II di Spagna ha saputo dare quella tinta che gli era particolarissima, e dalla quale risulta in gran parte l' indole morale dell' uomo, e nel viso di Giovanni dalle Bande Nere ha trasfuso quel colore abbronzato e fortissimo che

doveva distinguerlo dal viso di carta-pecora del vecchio doge Andrea Gritti; e quando poi gli occorreva qualche volto freschissimo di donna, vi sapeva profondere a piene mani le rose della più rigogliosa e splendida bellezza.

A questo modo, a questo solo, si può aspirare al vanto di essere grandi ritrattisti e interpreti fedeli del vero.

DIOTTI E LA SUA SCUOLA
SCHIAVONI E LA SCUOLA VENETA

Accanto alle scuole sorte in Milano di Sabatelli, di Palagi, di Hayez, sorse a Bergamo e fiorì la scuola di Giuseppe Diotti. — Questo distinto pittore che coll'*Ugolino nella torre* uscì dalla convenzione scolastica, e, trasportato dalla terribile grandezza tragica del soggetto e inspirato dalla profonda parola dell'Alighieri, non seppe star pago alla sola correzione del disegno e ad una composizione adatta e ben disposta, non ebbe poi la forza di resistere su questa via che non pareva la sua, e venne educando intorno a sè una schiera di giovani assai distinti, se vogliamo, ma senza audacia e senza nerbo, i quali, camminando l'uno dopo l'altro con timido rispetto sulle tracce del maestro, declinarono in tutti i modi possibili una maniera sola, che finì a stancare gli stessi ammiratori.

Merita però si faccia eccezione per il Trecourt, non molto azzardoso, per verità, di spingersi pei campi dell'alta inspirazione, e coloritore piuttosto guardingo e tanto quanto monotono; per lo Scuri, che come pittore a fresco si acquistò un bel nome, e per il suo allievo che lo aiutò a dipingere una delle cappelle della chiesa di S. Alessandro in Milano, e che, nell'imaginare ed eseguire una delle figure più importanti, si mise in bella gara col maestro, e parve lasciarsi addietro di lunga mano la timida scuola a cui appartiene.

In essa pareva aver volontà di distinguersi Pietro Lucchini, che coll'*Erminia e Tancredi* fece aprir gli occhi ai sonnolenti, i quali però, innanzi alle altre opere sue, tornarono a chiuderli per non aprirli mai più.

Ma, di tutti gli allievi del Diotti, quegli che provocò la più grande aspettazione fu il Carnovali, più conosciuto sotto il nome di *Piccio*, il quale verso l'aspettazione publica, creditrice da tanti anni, fu sempre nella condizione di un debitore insolvente e incorreggibile. Bene condusse qualche bellissimo ritratto, che richiama il far largo e semplice e la tavolozza succosa e verace dei nostri pittori antichi, ma un fiore non fa primavera, come dice il vulgare proverbio, e la gran base sulla quale si fondò la molta fama di lui non fu altro che una prefazione alle sue opere future; forse, sgomentato dagli allori raccolti prima di vincere la battaglia, protrasse tanto il momento dell'attacco, che la pace fu conchiusa senza venire alle mani, e fu una pace profonda, che ebbe tutta l'apparenza di torpore e di sonno. — Volle egli avverare tante belle speranze? Seppe egli compire tante cose incominciate, e che invece dispettoso gettò tra gli scarti dello studio? È troppo difficile oggi il definire se sia stata incontentabilità la sua, la incontentabilità del genio, o non piuttosto impotenza. — Così avessero valso

le parole piuttosto acri che gli eran rivolte a pungerlo di tanta forza, che ne fosse balzata fuori la scintilla salutare, e avesse pensato a sciogliere le sue promesse!

Parlando della Scuola di Pittura di Pavia, diretta dal Trecourt, non si può non pensare con profondo dolore alla morte del giovane Massacra, allievo di quella scuola. Forse, più di tutti i giovani nominati, aveva sortito dalla natura l'impeto della creazione e la poesia dell'affetto. Il suo quadro, esposto anni sono, *La madre di Langosco che cerca tra i morti del campo di battaglia la salma del proprio figliuolo*, fu una di quelle rivelazioni potenti di pittura intentata, che ben poteva pronosticare che questo giovane ci avrebbe portato fuori dalle decrepite consuetudini e dalle nuove imitazioni. — E bene vedemmo qualche nostro celebre artista fermarsi pensoso innanzi a quel lavoro giovanile, con quella preoccupazione gelosa di chi vede il proprio regno minacciato da una vicinissima invasione. Ma Massacra morì giovanissimo, e fu una grave sventura per l' arte italiana.

A star paghi de'soli artisti fin qui annoverati, ognuno può conchiudere non essere povertà ma ricchezza la nostra, e come agli stranieri che vengono a compiangerci, possiamo senza orgoglio rispondere che, tenendo conto delle mille difficoltà attraversanti l'arte in casa nostra, e delle commissioni grandiose che l'un giorno più dell'altro vanno mancando, e della guerra che gli artisti avvinti ai pregiudizj della scuola fanno ai giovani generosi i quali tentano via più liberale e più grande, e della ricchezza patrizia che profonde l'oro a ingegni stranieri, per ostentato disprezzo delle cose nostre, possiamo dunque rispondere che, tenendo conto di tutto, la vittoria è ancora dalla nostra parte.

E sì che parlando di costoro non abbiamo percorso che la Lombardia, la quale nella storia delle Arti non

fu sempre avvezza a far la prima figura. — Ma poi, se ci rechiamo a Venezia, pur troppo dobbiamo dire che la schiera dei pittori che ora ora vi fiorì, sebbene ne abbia di eccellenti, non è tanto forte da resistere al confronto dell'antica grandezza. Forse la Lombardia in questo parallelo col suo passato ha minori glorie da eclissare, e però le riesce più facile il dar a credere di essere in istato di prosperità. Bisogna però confessare che i pittori vi fioriscono in molto maggior numero, che vi è più conflitto di scuole, che l'ámbito dell'arte vi si misura con occhio più largo, che infine la vegetazione vi è più ricca. Ma se in Lombardia è più ricca, a Venezia è più salubre. — Molte sono le vie che si tentano in mezzo a noi, ma di queste più di una conduce a perdizione. A Venezia non se ne battè invece che una sola, ma conduceva a meta sicura.

Il più anziano dei pittori veneti, il più fortunato e quello le di cui opere sono diffuse in maggior numero dovunque un re, un principe, un ricco mecenate ha fatto una raccolta di quadri, è Natale Schiavoni. Questo pittore si conservò più di tutti fedele alle tradizioni dell'antica Scuola Veneta. Dapprincipio fu incisore, e fu assai lodata *La deposizione di Cristo*, che tradusse da Tiziano. Dopo si diede a far ritratti in miniatura, e quella vecchia popolazione può dire di essere passata quasi tutta per le mani di questo infaticabile artista. Ma come si tediò dell'incisione, arte lenta e più fatta a mettere a prova la pazienza di un certosino che la veloce fantasia di un giovane, non potè vivere in lunga pace nemmeno colla miniatura, che gareggia di lentezza coll'incisione, e si diede al ritratto ad olio. — I primi ritratti che fece furono assai lodati, e se la perfetta somiglianza, che lo Schiavoni con pennello abilmente adulatore tentava di metter d' accordo coll'amor proprio dei committenti,

piaceva molto agli originali, ne piaceva assai più agli esperti la esecuzione, il succo, la verità della tavolozza. E la fama lavorò con tanta sollecitudine a suo vantaggio, che presto, dai gabinetti casalinghi e dalla *toilette* delle belle borghesi ed anche delle patrizie senza corona, passò alle aule regali; per cui, come ebbe assunta l'abitudine di dipingere teste coronate, non avrebbe saputo quasi più discendere da tanta altezza, se il molto oro non avesse colmate le immense distanze.

Ma, fra i molti ritratti, avendone fatto più d'uno di donne bellissime, di cui egli cresceva il prestigio coi lenocinj del suo pennello, pensò di colorire teste di donne ideali, le quali appunto furono il fondamento più stabile della sua fama. Come un mago incantatore, egli sapeva evocare le più soavi e affascinanti sembianze, onde presto si popolarono gli haremi artificiali di chi, vagheggiando l'Oriente voluttuoso, era condannato ad astinenze involontarie dal rigido Occidente. E di queste teste, che lo Schiavoni quasi eseguiva colla rapidità onde altri riproduce i fogli stampati al torchio tipografico, ne disseminò per tutta Europa, e a tal segno, che venne tempo che parvero persino riuscire importune, tanto spreco egli ne aveva fatto. Ma le sue nude Veneri riposanti, e le voluttuosissime sue donne che stanno per uscire o per entrare nel bagno, non annoiarono mai, perchè invero, se nel disegno dava luogo a qualche osservazione, il modo onde coloriva le carni era di tanta verità, e tanta ne era la trasparenza, la fluidità e la morbidezza, che per questo rispetto nessuno più di lui seppe accostarsi all'insuperabile Tiziano.

Condusse anche questo attivissimo artista grandi pale d'altare, e qualche quadro storico, ma nel concepimento non fu mai così forte come nell'esecuzione, e questa stessa gli veniva meno tra le mani, perchè ma-

nifestamente le grandi proporzioni soverchiavano le sue forze, e la preoccupazione di tradurre in tela un pensiero qualunque, involava al suo pennello il solito fascino.

Così Anacreonte avrebbe fatto fiasco costretto a cantar l'ira d'Achille, e Tibullo non avrebbe ritrovato più sè stesso se si fosse posto a gareggiar con Virgilio.

Felice Schiavoni, figlio di Natale, ritenne del padre la felice verità del colorire veneto e l'incantevole leggiadria delle teste, aggiungendovi la sicurezza di un disegno più largo e corretto, e l'attitudine a concepire con altezza di sentimento; pure la fama di lui non varrà mai a superare non che a raggiungere quella del padre, non avendo avuto al pari di esso l'infaticabile attività e il pennello veloce.

Uno dei suoi dipinti racchiude in sè, per ciò che spetta all'esecuzione, i pregi della scuola veneta, e per la maniera del comporre e per la sobrietà sapiente non inspirata che dall'affetto tanto più vero quanto meno ostentato, i pregi del grande De la Roche. *La morte di Raffaello* è l'argomento di questo quadro, argomento grande e fecondo d'inspirazione, ma difficilissimo quando l'artista si proponga di essere nuovo nella trovata. Eppure, se lo Schiavoni ha saputo essere inspirato e commovente più che mai, fu anche felice nella novità della composizione. Mentre Raffaello è il protagonista, il pittore ha espressamente voluto che la sua figura non si vedesse. Le cortine del letto di morte sono abbassate, e solo del grande estinto si indovina la presenza tra le pieghe delle stesse cortine. — Come codesta idea sia profonda ed efficace, non è cosa che si possa dimostrare da chi non ne senta l'effetto. Il sentimento non è algebra. — Questo quadro è una prova del

quanto l'indefinito giovi alla bellezza poetica e morale. — Intorno al letto, è un affaccendarsi cupo e concentrato di tutti gli allievi e degli altri che amarono il pittore d'Urbino di un amore che era adorazione. Sul volto di tutti appare come sieno stati percossi dall'irreparabile sventura; e, più degli altri, la Fornarina che, costretta dalla amorosa violenza de' circostanti, lascia in quell'istante il funesto letto, mentre un sacerdote vi si rivolge per deporvi la stola. L' amor terrestre abbandona per sempre il caro estinto; l'amor celeste, onde il sacerdote è ministro, va invece a posarvisi in perpetuo.

Meditato con severo concetto, sentito col cuore, eseguito colle più pensate diligenze di chi non fa nulla per arbitrio di fantasia, questo lavoro, anche solo, potrebbe bastare a dar fama; ma la modestia eccessiva e l' amore del segreto furono i nemici per cui lo Schiavoni non potè mai raggiungerla ampiamente.

Bene ha saputo raggiungerla Lodovico Lipparini, che, quantunque nato a Bologna, noi collochiamo fra i pittori di Venezia, per essere stata tutta veneziana la sua educazione artistica, e perchè dimorò in questa città quasi tutta la vita, e perchè fu professore di pittura in quella Academia. Pittore brillante, fantasioso, la prima cosa ch' egli vagheggia è l' effetto, senza di cui i non intelligenti sbadigliano, e i pregi intrinseci dell' arte passano spesso inosservati. Chi mai potrebbe dire oggi, osservando le opere di questo pittore, ch' egli potè attendere in gioventù ai rigori della matematica? Eppure, fu a questa scienza che i suoi parenti avrebbero voluto consacrarlo.

Molte sono le opere uscite da questo infaticabile pennello, alcune fatte in servizio della mitologia, per obbedire al desiderio di mecenati avvinti indissolubil-

mente al passato, alcune sacre, e tra queste di lodatissime, ritratti in buon numero e quasi tutti pregevoli per colorito brillante e molta somiglianza.

Non però questo pittore avrebbe potuto vantare un carattere individuale, nè d'originalità nè d'imitazione; vogliamo dire che lo stile di Lipparini, mentre non ha nessun carattere d'originalità che lo distingua nettamente dagli altri, non ebbe mai simpatia speciale per nessuno degli antichi luminari, di modo che non adottò di preferenza nessuna di quelle maniere. Hayez, quantunque originalissimo, è manifesto però come abbia lasciato gli occhi dietro a Paolo e a Tiepolo; Schiavoni come abbia idolatrato Tiziano; Appiani, il Domenichino, e altri si sian d'altri invaghiti. — Lipparini invece girò largo, e non s'innamorò di nessuno, quasi avesse paura che taluno gli si attaccasse troppo; e però il suo stile è una specie di eclettismo astutissimo, che, mentre è lontano assai dall'originalità, è però tutt' altro che imitazione.

Bensì il carattere onde questo pittore può avere anche esso un'individualità distinta dagli altri, se non risulta dallo stile e dall'ordine del pensiero, risulta dai soggetti che negli ultimi anni trattò di preferenza. — Sentendo che la mitologia era stata apostrofata col *quousque tandem* da tutti i tribunali competenti, vedendo che Hayez ed altri andavano consumando il Medio Evo, egli si rivolse alla Grecia Moderna, dove i nuovi eroi celebrati da tutta Europa avean foggie di vestire così riccamente pittoresche, che le stesse armature e i velluti del Medio Evo dovevan parer poca cosa in confronto. — *Il Giuramento dei Greci*, *La morte di Zavella*, *La morte di Marco Botzari*, *un Suliotto che medita sulle rovine della patria*, *Lord Byron che sulla tomba del moderno Leonida anima i Greci all'assedio di Lèpanto*, sono le opere a cui il Lipparini deve principalmente il suo nome.

I critici inesorabili ebbero a dire che, se si togliessero da questi dipinti gli ori, i ricami, le gemme, le straricche scimitarre, e non rimanesse che il nudo disegno, le scorrezioni non potrebbero più essere dissimulate dal bagliore incantevole degli accessorj. — Altri osservarono che le sue composizioni pèccano di convenzione teatrale, ed arieggiano tanto quanto i quadri coreografici. — Ma noi, mentre troviamo che nel giudizio severissimo c'è pur qualche cosa di vero, troviamo altresì che tali pècche dovrebbero essere condonate all'autore pel merito grandissimo d'aver saputo rivolger l'arte al vero ed alto suo fine, facendola ministra ed interprete della storia, comunicandole tutta l'efficacia della viva eloquenza.

Collega al Lipparini nell'Academia veneziana, ed èmulo suo egualmente infaticabile, fu Michelangelo Gregoletti. — La fama di questo pittore stette immobile gran tempo prima di passar le lagune, ma il gran quadro *I Due Foscari*, che eseguì, siccome corse voce, quasi per gettare un guanto di sfida ad Hayez, fece che si parlasse assai di lui e in Venezia e fuori e a Milano, dove giunse una litografia dell'opera sua migliore.

Non però si creda che fra Gregoletti ed Hayez vi possa esser luogo a parallelo; sono artisti di virtù così opposte, che riesce impossibile istituire fra essi un ragionevole confronto. — Ciò che in Gregoletti è risultato di fatica longanime e di costanza di volontà, in Hayez prorompe da spontanea e feconda vena; questi è pittore nato, l'altro è pittore fatto. — Però, quando si volesse portare un giudizio sui dipinti rappresentanti *I Foscari* di questi due artisti, quasi che fossero opere presentate a un concorso, diremmo schiettissimamente che il capolavoro d'Hayez sovrasta di tanto all'opera del Gregoletti, che questo avrebbe fatto me-

glio a scegliersi altro tema, pensando che pur doveva subirne il confronto. Bensì, per debito di giustizia, dobbiamo dire che il Gregoletti fu più esatto nel rendere il costume storico, ciò che gli merita gran lode, e che ebbe il coraggio di rader la barba al Doge, mentre Hayez non osò sacrificare l'avvenenza pittorica alla storica verità. Diremo altresì che il Gregoletti è più castigato nel disegno, non mai lezioso nelle estremità, come spesso Hayez. Soggiungeremo anche che nella potenza dell'espressione viene a nobile gara col suo concittadino; ma il *Deus*, il *Deus* d'Orazio, non lo riscalda mai, onde lascia appena soddisfatti gli spettatori, mentre Hayez, parliam sempre dei *Due Foscari*, li commove e soggioga.

Tutte le altre opere del Gregoletti sono di qualche tratto al disotto de'suoi *Due Foscari*, intorno a cui concentrò tutta la forza dell' ingegno e della volontà, di modo che chi non avesse veduta che questa sua opera porterebbe un giudizio ben diverso di chi non ha vedute che le altre. — La gran pala *L'Arcangelo S. Michele*, se gli valse buon nome, e se ha meriti di disegno e di colore, non però è tale da far concepire una grande idea della sua fantasia inventrice e della sua maniera di comporre. — Tentare di far quello che gli altri non hanno mai fatto fu l'ultimo pensiero del Gregoletti, onde nel comporre riescì tutt'altro che nuovo e peregrino. — Di questo è prova anche la sua *Francesca da Rimini*, che pure accrebbe di molto la sua riputazione. — Non v'è ispirazione nè *trovata* diversa da quella del fiorentino Bezzuoli, del quale il Gregoletti rende lontanamente il carattere, benchè più possente di lui nel colorito e meno nel disegno.

Alla testa degli artisti veneziani che promisero di

mantenere la grandezza di quella scuola, si trova lo Zona. — Disegnatore espertissimo e corretto, coloritore succoso e verace, compositore tranquillo ma efficace, è uno dei pochissimi che abbia tentato riprodurre con accorto ingegno le timide e caste virtù dei quattrocentisti. — Il suo *Tobiolo e Raguele,* che fu premiato al Concorso Academico, per la giusta interpretazione della vita patriarcale, per la verità della tinta locale, pei costumi saputi ritrarre con sapienza di viaggiatore, per la tranquilla espansione dell'affetto, per il culto della forma decorosa, è opera distintissima. Nè men preziosi sono il *Simon Memmi*, e un altro suo quadretto rappresentante *Il Beato Angelico che dipinge in S. Marco di Firenze.*

Molti hanno osservato che questo pittore mal saprebbe uscire dagli argomenti tranquilli e dolci, e parrebbe minor di sè stesso quando fosse costretto a trattare temi grandiosi e caratteri forti e contrasti di passione. Ma ciò, come ognun vede, non è una critica, bensì è una definizione precisa del carattere che lo distingue dagli altri.

Ancor più cauto di Zona, e più meditato, è Pompeo Molmenti. — Dimorato a lungo a Firenze, ne portò seco l'abitudine del disegnare corretto, più che lo slancio del colorire veneziano. — Nel suo quadro *Cimabue e Giotto* sono evidenti i pregi che dipendono dal sapere, dalla castigatezza, dalla volontà insistente. Anch'esso, al pari dello Zona, è devoto del purismo, del quale è scrupoloso custode.

Non vorremmo però che questi due valenti artisti avessero finito a cullar l'arte in un quietismo troppo lento, e a spegnere l'entusiasmo nel sopore, giacchè abbiamo veduto un giovane pittore di genere, lo Stella, che pur avrebbe dovuto per istituto ministrare la satira e sferzare i costumi e penetrare nei segreti della

vita intima con occhio scrutatore e pennello vivace, assumere invece abitudini soverchiamente timide e rimesse, e predicare la piccola morale di convenzione, che fa sorridere gli ostinati, invece di sgomentarli coll'aculeo del ridicolo. — Accusa che avremmo fatta anche allo Scattola di Verona, se, col suo quadro *L'Offerta*, non avesse saputo far uscire obliquamente la satira, e saettare un ceto che troppo spesso impingua sulla magrezza del povero.

A proposito degli artisti veneti, sentiamo l'obligo di parlare anche di Giovanni Servi, che per molto tempo fu professore aggiunto nella nostra Academia. Pittore di non molta dottrina, va però lodato per una felice attitudine al comporre, e per la scelta sagace dei soggetti. Il *Caracciolo* fu l'opera che gli riuscì forse più felicemente, e in essa mostrò come l'inspirazione e il sentimento accrescano le forze anche per ciò che spetta all'esecuzione.

Ma, fra i pittori veneti, quelli che la natura aveva destinati ad occupare i primissimi posti, sono il Gazotto di Padova e il Demin. Il nome del primo, ad onta di una straordinaria dottrina e della scienza del costume portata fino allo scrupolo e di altre doti che costituiscono il grande pittore, rimase entro la cerchia di Padova, forse per l'indole sua bizzarra e disdegnosa, e per quella incontentabilità che vien sempre compagna dei grandi ingegni, ma che, quando trasmoda, fa riescire a nulla anche la più ubertosa vegetazione. — Il Demin invece, a cui la natura diede così ferace ingegno da superare forse tutti i contemporanei, cadde per il peccato opposto, per l'intemperanza, per la fretta e per la soverchia fiducia in sè stesso. — Incominciò come pochissimi possono incominciare, finì come nessuno vorrebbe finire, *dal troppo impoverito.*

—

LUIGI FERRARI

Egli nacque a Venezia, in seno ad una di quelle famiglie che non si trovano che in Italia, e più specialmente in quella città, dove spesso l'arte vien tramandata di padre in figlio, e dove tutti i membri della famiglia stessa la coltivano quasi fosse un podere da far fruttare. Il padre di lui era stato un assai valente scultore in bronzo, e, se non ebbe fama corrispondente al merito, fu per essere stato contemporaneo a Canova, il quale, senza che la sua buon'anima il volesse, aveva, per così esprimerci, fatto il monopolio e incettato per sè solo tutta la fama e tutta la gloria che di quel tempo era disponibile.

Crebbe così il Ferrari sotto l'instituzione paterna e l'ammaestramento di Luigi Zandomeneghi, professore di scultura all' Academia veneta, artista gentile ed elegantissimo, e che riuscì a rendere severa l' ec-

cessiva grazia per gl' insegnamenti del rigido Pizzi di Milano, scultore di merito distintissimo, ma che visse e morì oscuro, non lodato che dagl'intelligenti, non sappiamo se per bizzarria del caso o più facilmente per l' indole dell'uomo incorreggibilmente selvaggia e ruvida. Zandomeneghi da tal maestro non aveva voluto apprendere che la sapiente severità dell'arte, guardandosi con gran cura dall'imitare l'uomo. Ammirava inoltre sin quasi all'idolatria il suo Canova, che forse più del maestro gl'impresse indelebile il suo marchio. Valente esecutore, era poi eloquentissimo e leggiadro teorico. Pochi uomini come Zandomeneghi hanno sortito dalla natura una più decisa vocazione all' istruzione della gioventù ingegnosa, nè una più perfetta attitudine a rendere gradito e ameno il pedante precetto. —Nato dunque il Ferrari in una casa artistica, sotto l' assidua vista del padre, che si era assimilato Canova, allievo di un maestro che, nell' età adulta propostosi a studio il meglio di Canova, si era però nella prima giovinezza assimilato il Pizzi, non poteva che giovarsi di condizioni così fortunate e così straordinarie, fornito qual era di un ingegno tanto innamorato dell'arte, che avrebbe sospirato tavolozza e scalpello anche se fosse nato in seno all' industria e alla mercatura.

Ma venne il tempo che il docile e prediletto allievo di Zandomeneghi doveva disporsi a liberarsi dalle dande magistrali e gettarsi tutto solo in mezzo al mondo artistico, senza ajuti, senza protezioni e senza consigli. E l' ingresso del giovane Ferrari in questo mondo fu certamente il più straordinario. Chi conobbe il Ferrari e sa la modestia e la dolcezza dell' indole sua, e pensa poi all'audacia senza esempio colla quale gettò il suo guanto ad uno dei più grandi capolavori

che ammiriamo della Grecia, bisogna confessi che il genio, il solo genio ha avuto parte in questa faccenda, quel genio al quale tutto è permesso, e che senza pericolo di cadere può trascorrere libero sull'orlo di qualunque precipizio, come i sonnambuli; però un nostro allora giovane, ma già grande, pensatore chiamò sublime sonnambulismo del genio codesta facoltà degli ingegni di procedere arditi e veloci senza vedere il pericolo. — Prima di Ferrari, a chi mai sarebbe venuto in mente, stando innanzi al famoso gruppo del *Laocoonte* antico, che questo tema era ancora da farsi o, per dir meglio, era ancora da svolgersi con diverso intento, e con un intento che doveva riuscire più opportuno all'arte e più ragionevole per la filosofia dell'estetica? — Luigi Ferrari, quantunque non avesse più di ventiquattro anni, e fosse il primo passo che, a rigore di termini, facesse nella grand'arte, volle provarsi a dimostrare col fatto che l'intreccio del gruppo antico era più artificiale che vero, che il dolore rassegnato non era ciò che l'argomento del Laocoonte richiedeva, che l'enormità del pericolo presente, e quello spasimo fisico che doveva nascere dalla natura del pericolo stesso, non potevano lasciar tempo al sacerdote di Nettuno di pensare al Fato indeprecabile, a dispetto delle diverse credenze.

Tutte queste cose considerò il Ferrari, e l'avere, fisso com'era in questa convinzione, rinnovato il gruppo antico con quella ragione d'estetica che secondo lui doveva seguirsi, a dispetto della opposta sentenza sanzionata dall'universalità dei critici e dei secoli che, per così esprimerci, dànno consistenza indistruttibile alle opinioni stesse, prova la potenza del suo intelletto artistico preso nel significato più completo di questa parola, vale a dire nel significato di chi considera la

linea, la forma, l'esecuzione come soli mezzi e nulla più per svolgere un'idea che appartenga alla bellezza morale ed alla filosofia del cuore umano.

La prima comparsa del modello in gesso a proporzioni colossali del *Laocoonte* di Ferrari fu veramente un avvenimento memorabile nella storia della scultura moderna. La consuetudine ci aveva abituati ad un culto idolatra di tutto ciò che era santificato dalla vetustà, e in ispecial modo dalla vetustà greca; ed un giovane di ventiquattro anni usciva tutto solo e senza l'incoraggiamento della folla, anzi contro i principj e le opinioni più ostinate, a dimostrare che dai Greci il circolo delle idee artistiche non era stato chiuso, ed usciva con un'opera che era un trattato d'estetica insieme ad un lavoro in marmo, una teoria ed un'applicazione pratica, un desiderio ed una vittoria. La moltitudine, a dispetto de' suoi pregiudizj e delle sue idee accettate in eredità senza beneficio d'inventario; le acadomie, a dispetto della loro base d'insegnamento; gli artisti vecchi, tanto con alloro che senza, a dispetto di quella compassione piena di apprensioni gelose che provano al comparire di un'opera nuova; gli artisti giovani, a dispetto dell'invida acrimonia che li rende il più delle volte così ingiusti verso i loro emuli, tutti, al cospetto di questa nuova opera del Ferrari, furono costretti dal comando irresistibile della così detta coscienza artistica (che sa il fatto suo e parla alto, per quanto involuta di passione e di fiele, ed è prepotente come l'istinto) a confessare che il nuovo venuto era altamente predestinato a far prosperar l'arte presso di noi. — Non mancarono per altro le contumelie, non mancarono le derisioni, non mancarono le guerre palesi ed occulte. I fenomeni che sono una parte della grande storia dello spirito umano,

e che sogliono sempre accompagnare la comparsa di un capolavoro, si verificarono tutti anche in questa occasione, e tanto più pronunciatamente quanto più grande e inaspettata era la solennità.

Fu detto da quei pochissimi che con grande ragione e con gran senno cercano i primi sintomi dell'ingegno d'un artista nella scelta del soggetto, che il Ferrari per questa parte non merita alcuna menzione onorevole, perchè a noi, uomini del novecento, preoccupati di credenze e di studj e di aspirazioni e di desiderj specialissimi, assai poco può interessare un sacerdote di Nettuno avvolto nelle spire dei due serpenti di Tenedo. Ma questa considerazione, sensatissima in assoluto, perde ogni suo peso in faccia alle circostanze particolari.

Ferrari comparve quando l'arte nuova stava ancora litigando coll'arte vecchia, quando l'arte che sacrifica alla convenzione non era ancora detronizzata dall'arte devota del nudo vero; però, essendosi egli proposto di fare un lavoro che fosse insieme un complesso di nuove leggi estetiche, doveva necessariamente portare la contesa sul terreno stesso della Grecia, e sfidare quel che appunto riassumeva l'arte antica, e prendere a così dire d'assalto la capitale, per finir tutte le controversie in una volta.

Considerando il tentativo di Ferrari da questo punto di vista, per verità che assume una importanza tutta nuova e tutta speciale. Se in allora, per le prime sue prove, si fosse scelto un altro argomento, avrebbe fatto un'opera bella, che sarebbe stata più o meno ammirata, ma che non avrebbe sommosse le questioni di alta estetica.

L'audacia veramente insolita di rifare da capo un lavoro celebre e dichiarato insuperabile, fu la fiamma

che illuminò una strada più nuova e più vera da percorrersi. — E infatti, dopo quella vittoria, si diede all'arte rivelatrice dell'intima vita, all'arte che colla materia aspira a svolgere un concetto spirituale, e per la quale, a nostra conferma, la forma, la linea, l'esecuzione, non sono che mezzo e corredo.

La statua rappresentante *La Malinconia,* che mandò l'anno dopo all'Esposizione Milanese, è una prova di quanto abbiamo detto. Scegliere tra le passioni e gli affetti umani, anzi tra le semplici condizioni del cuore umano, la più vaga, la meno espressa, quella che, estranea allo stato di violenza il quale si manifesta a caratteri pronunciati, risulta dallo stato di calma, ma di una calma che non è tranquilla, e che anzi racchiude in sè un fuoco che, se non avvampa, arde però lentamente e lentamente distrugge, è tutto ciò che di più difficile si può tentare coll'arte, e colla scultura in ispecie, che più delle altre ha da contendere colla materia.

Dopo la *Malinconia,* il Ferrari attese e compì altre opere, tutte caratteristiche, tutte fedeli a questo intento. — Nè più toccante e più profonda elegia si formò in scultura di quel suo monumento sepolcrale, di cui il concetto e il modo di esecuzione è tanto più grande quanto più semplice. Non è che una figura d'uomo giovane, avvolta in un ampio mantello e prostesa sui gradini di un avello, tutta assorta nel fervore della contemplazione e della preghiera, tutta compresa di un dolore profondo e senza speranza. La trovata, la posa, il getto delle ampie pieghe del mantello, svolte con verità insuperabile, il palpito che spira da quel simulacro, sono di tanta efficacia, da farlo credere all' occhio illuso una figura già viva e vera, pietrificata poi, quasi direbbesi, per virtù d' incanto.

Da questo studio degli affetti della vita comune, il Ferrari passò poi ad una sfera più alta coll'*Angelo del giudizio*, che, secondo noi, è l'opera più segnalata del suo scalpello, e che parrebbe insuperabile, se prima non si avesse ammirato l'*Angelo* del Tenerani.

FRACCAROLI E PUTTINATI

Condiscepolo al Ferrari è lo scultore Innocenzo Fraccaroli, allievo esso pure del buon Zandomeneghi. Prestissimo fermò l'attenzione generale col suo concorso premiato dall'Academia Milanese *Dédalo che attacca le ali ad Icaro.* Esecuzione potente, squisitezza di forme, eleganza graziosissima di linee, sono i pregi che si ammirano in quel primo suo lavoro, da tutte le parti del quale si mostrano all'occhio dell'intelligente lo stile ed il carattere del maestro.

Fu detto che la vera indole dell'ingegno di un giovane artista poco o nulla può trasparire dai tentativi di un concorso. È un errore. Se l'argomento indeclinabile proposto dall'Academia obliga l'artista ad un circolo stabilito, ciò non vuol dire nulla, perchè quando il tema è in opposizione colle naturali tendenze dell'artista, egli non lo tenta, sentendo di

non averne la facoltà. Se poi, indifferente del tema, egli abbraccia il primo che gli capita, e non cerca in esso che un pretesto per fare, come suol dirsi, della scultura, anche un tal fatto indica l'indole particolare di un ingegno.

E l'ingegno di Fraccaroli è tra quelli appunto pei quali stà innanzi l'importanza dell'esecuzione. E questo appare da tale concorso, che anche oggi si può ammirare nelle sale di Brera. Con un argomento fatto apposta per spegnere ogni favilla d'inspirazione, egli si avvèntura all'opera, non per altro che perchè vi travede una certa opportunità a mettere in pratica le leggi del gruppo, e perchè da queste leggi stesse, in forza di quell'istinto che lo fa tanto devoto della forma, egli s'accorge di poter derivare una tranquilla e simpatica armonia di linee. — E l'opera riescì a meraviglia, e tale da far ricordare i bei tempi del vecchio Zandomeneghi, con qualche cosa di più nudrito e di più saporito ancora.

Ma se questa prima prova aveva destata l'attenzione, la seconda dovea provocare l'ammirazione. L'*Achille ferito* è tale lavoro, infatti, che solo può bastare a dar rinómanza, ed è di tanta squisitezza e quasi diremmo perfezione di forma, da far credere che sia tra quelli che sorgono solitarj nello studio di un artista, destinati a non aver fratelli, ed a mangiarsi, senza dividerla, tutta quanta l'eredità paterna.

Tuttavia, i fratelli che ebbe furono molti, e d'ogni genere, quantunque forse nessun'opera posteriore eguagli questa statua meravigliosa. Meritano in ogni modo un posto assai distinto fra le opere moderne e la bellissima *Eva,* e il gruppo colossale della *Strage degli Innocenti,* e la *Pantasilea,* e il *Ciparisso,* e il soave gruppo dell'*Atala e Cachtas.*

Senza il complesso dell'ingegno di Luigi Ferrari,

senza l'esecuzione di Innocenzo Fraccaroli, Alessandro Puttinati li supera forse ambidue per facoltà inventiva. Egli fu il primo che abbia compreso che, se vi fu la fase luminosa dell'arte greca, ed il periodo romano, e il quattrocento, e il secolo di Raffaello e Buonarroti, e il seicento barrocco — tutte epoche caratteristiche — anche il nostro secolo dovrebbe aspirare al vanto medesimo. Egli ha compreso che, per il progresso dello spirito umano, nella parte che spetta alle arti, non vi può essere gran merito e, quel che più importa, nessun utile, nel ricorrere un circolo delle Arti già chiuso e già tramontato.

Puttinati inoltre fu il primo, o almeno il più audace, nel mettere ai secondi posti le quistioni di pura forma. Egli si convinse per tempo che l'arte, e segnatamente la scultura, per essere grande ed utile, dev'essere l'espressione della vita contemporanea, deve compendiare la storia nostra, o qualche avvenimento passato che irradj le aspirazioni presenti, non essere altro insomma che una sintesi in plastica.

Se nell'edilizia fosse sorto un uomo come Puttinati, senza l'ostacolo delle guardie di confine e dei guardacoste delle Commissioni d'Ornato, che intimano *l'on ne passe pas* a tutte le idee nuove, finalmente avremmo avuto qualche tentativo di architettura borghese.

Puttinati, nell'arte sua, fu dunque tra' primi a convincersi che i contemporanei del Makintosch e delle strade ferrate non possono più vestire la tunica greca e romana, nè viaggiare in quadriga, nè disprezzare tanto i comodi calzoni lunghi e il cappello tondo per le schiniere e le borgognate d'altri tempi.

Per ottenere rapidamente il suo intento di aprire una via nuova all'arte, egli si valse di un mezzo che potesse essere compreso dal popolo, pensando che la partita sarebbe stata vinta una volta che fosse rie-

scito a farsi dar ragione dalla moltitudine, la quale, quantunque ignara dei codici dell'arte, si ajuta assai bene a forza di buon senso e di buon gusto, di cui ella è, per così dire, il gran serbatoio. Lasciò dunque da principio i grandi soggetti della mitologia e della storia per quelli della vita privata. Piuttosto che celebrare gli eroi, preferì di mettere in caricatura qualche contemporaneo; lasciò l'inno per la satira, e Carlo Porta gli parve migliore modello che Pindaro.

Viveva or non sono molti anni in Milano un uomo della più strana pasta, che era già vecchio al principio del secolo, ma che, come l'*Inverno* di Parini, pareva volesse conservarsi eterno, quantunque decrepito. Quell'uomo era notissimo all'universale, e per le sue qualità bene poteva essere chiamato un Figaro di ottant'anni. Il Puttinati ritrasse in caricatura quest'uomo singolare, ma con tanta maestria d'arte e potenza fisiologica, che quel vecchio mortale, moltiplicato in gesso per quanti ne vollero una copia, ebbe il suo posto d'onore sulla caminiera di tutte le case di Milano, fra Napoleone e Washington.

Potenza della sorte!!!

Ma quella statuetta in gesso, mentre era, quasi direbbesi, una poesia in vernacolo tradotta in plastica per sferzare i peccati della società, rivelò pure all'arte un modo di fare affatto nuovo, e un'attitudine di cui la scultura non pareva capace prima d'allora.

Dopo di questa prova, il nome di Puttinati divenne popolarissimo in Milano, ed egli pensò a giovarsene per sè e per l'arte. Allora lasciò la satira, per tentare in modo nuovo la biografia degli uomini illustri. In addietro non era permesso ritrarre un grande uomo se non nell'istante della più solenne ispirazione; non era lecito vestirlo alla foggia contemporanea; conveniva nasconderlo in maschera di console romano, o denu-

darlo addirittura e farne un Mercurio o un Apollo, ad un bisogno, anche di settant'anni. Il Puttinati fece invece tutt'all'opposto. Modellò statue per un Panteon di nuovo genere, spogliò gli uomini illustri della loro aureola di convenzione, volle visitarli nel segreto del loro studio, e non nella pompa dell'aula academica, e così ci diede un assortimento di genj in veste da camera e in pantofole.

L'autore della genesi del diritto penale, quel Balzac che trovò il reagente chimico per decomporre tutti i cuori, quel medico che stava a Monza e che trasse Orazio dal Tevere all'Olona, quel piemontese che, di sottotenente di cavalleria a Torino, diventò pittore paesista a Roma, poi romanziere a Milano, poi commesso viaggiatore in Romagna e in Toscana, poi scrittore di politica, poi colonnello, poi deputato e ministro presidente, tutti costoro furono ritratti in brevi figure in gesso del Puttinati, con un talento veramente superiore. Come ritrasse Hayez, Migliara, Canella, Verdi, ed altri uomini distinti. E trovò l'applauso del popolo e la lode degl'intelligenti; ma non riuscì a smuovere l'arte dalle sue abitudini.

Allora, dalle statuette minuscole passò alla statua colossale, e ritrasse il governatore dell'Illiria nel suo costume contemporaneo di magistrato, e fu lavoro che doveva bastare ad aprir gli occhi sui difetti di altre due statue colossali di un artista in quel tempo riputato sommo. — Passò così per tutti i generi della scultura, innovando quasi dappertutto, ritraendo il vero schietto con un gusto squisito in quel suo *Pastorello nudo,* plasmando con grandiosa semplicità le due statue *S. Ambrogio* e *S. Carlo,* traducendo in marmo con verità insuperabile l'amore ingenuo di *Paolo e Virginia,* finchè venne all'opera che doveva riassumere tutte le sue idee artistiche, convincere

anche i più ostinati del quanto possa l'arte emancipata dalle convenzioni, e come anche le moderne foggie non sieno contrarie allo sviluppo della decorosa bellezza.

Il *Masaniello* del Puttinati è il trionfo dell'arte contemporanea; diciamo contemporanea, pel soggetto storico tolto ai tempi che fanno parte della fase moderna della storia italiana, e per l'uomo, non più scelto fra la classe alta della società, per il riassunto che questo uomo fa dell'elemento popolare in tutta la sua potenza, per le aspirazioni che in sè tramanda di questo popolo stesso; contemporanea inoltre per la foggia de' panni onde la statua è coperta, foggia tolta alla semplicità del costume popolano, e non alle consuetudini di un'arte che commette anacronismi per un amore mal compreso della bellezza. — Il soggetto, la trovata, la storica esattezza, l'espressione, l'impeto, tutto ha concorso a dare importanza a questa statua. Fosse poi abilità dell'artista, fosse fortuna annessa al soggetto medesimo, il *Masaniello* ha un pregio che rare volte può ottenersi dall'arte plastica, ed è quello che lo spettatore, senz'essere prevenuto, spontaneamente pronuncia il nome dell'eroe rappresentato; preziosa evidenza che dà all'arte la virtù poderosa della parola, e fa di una statua una potenza sempre in azione, che ripete, senza mai riposarsi, le lezioni della storia e dell'esperienza.

LUIGI DUPREZ

Firenze, fors'anche prima di Roma e Venezia, è la città più fida al genio delle Belle Arti, a quel gènio che, da antichissimo, quando gl'Italiani seminudi vagavano per l'inculto paese chiuso tra l'alpe e il mare, faceva trovare all' Etrusco, con repentina rivelazione, quelle leggi arcane onde la bellezza delle forme e delle linee ferma lo sguardo umano, che vi si riposa consolato da un'armonia che sentiamo e non sappiamo spiegare a noi stessi.

Quando si contemplano i vasi della più umile argilla che l'Etrusco, ancor barbaro e rozzo e pur conculcato dalla casta patrizia, si formava per gli usi comuni della vita, dove una eleganza insuperabile parrebbe attestare libero ingegno e gentilezza di costumi e adulta civiltà, si vede che le Arti Belle èrano destinate a prospèrare su questo suolo, anche senza l'innesto greco. — E quella

gentile eleganza, con perpetua successione, dai primitivi Etruschi passò e rimase nella Firenze de' nostri tempi.

Chi, per la prima volta, mette piede in questa città, vi respira un'aura ineffabile di gentilezza, non mai sentita altrove.

In Roma si direbbe che la bellezza riceve aiuti dalle proporzioni gigantesche; in Venezia dal mistero e dalla tinta secolare; ma in Firenze vive di sè e per sè, tanto ella è schietta e pura. Al cospetto della cupola di Santa Maria, e specialmente stando innanzi al campanile di Giotto, l'attrazione della bellezza è così irresistibile, che l'occhio non sa staccarsi da quella contemplazione, e prova, si direbbe quasi, que' fenomeni onde l'onda melodica suol lusingare l'orecchio. Questa bellezza incantevole si distende su tutta la città che, vista da S. Miniato, presenta all'occhio un panorama pieno di vaghezza leggiadra, ben diverso dalla babilonica grandezza di Roma, che si osserva con meraviglia da S. Pietro, o dalla fantastica apparenza di Venezia che sorge dal mare. In queste due ultime città lo stupore pare assorbire il senso estetico, ma in Firenze esso è inviolato e solo.

Il giovine che sia nato in questa città e che abbia sortito il talento artistico, trova in essa un alimento e un'istruzione continua. Ha le bellezze naturali del cielo, ha gli orgogli della parentela coi più grandi uomini d'Italia, ha le reminiscenze storiche di quel tempo in cui Firenze, come fu detto con poetica verità, era la *Psiche* nel corpo informe del Medio Evo; reminiscenze consegnate in monumenti che, anche non cercati, cercano lo sguardo; ha le Gallerie degli Uffizj, dove può ritirarsi a far visita agli artisti d'ogni tempo e d'ogni paese, i quali colla loro schietta fisonomia dànno all'imaginazione pronto ed efficacissimo il mezzo di evocare il passato.

L' artista nato a Firenze versa dunque nella luce più viva, mentre i molti d'altri paesi sono condannati ad agitarsi nel buio. E in questa città nacque Duprez, che riuscì a trovare ammirazione anche in Francia, la quale si lasciò indurre ad usare giustizia all' artista fiorentino. Esso fu il prediletto allievo di Bartolini, e con Pampaloni e Santerelli e Porta e Perfetti, conserva a Firenze l'antica grandezza nelle Arti.

Come doveva succedere a chi era inspirato dall' esempio dell' originalissimo Bartolini, egli fu tra' primi a far venire in gran voga il culto dello schietto vero, ma fu anche tra i pochissimi che, guidati da ciò che si direbbe istinto estetico, sanno cogliere la bellezza decorosa del vero, senza tener conto delle sue grette minutezze, che sono incompatibili coll' arte.

La fama di lui si propagò rapida e vasta, appunto per queste qualità preziose, che in sommo grado si osservarono nel suo *Abele moribondo.* La verità di questa figura è tale che, al primo suo comparire in publico, dalla pedanteria, odiante naturalmente la giovinezza audace, e dall'invidia, fu giudicata, come suol succedere, *formata sul vero.*

La grandezza naturale della figura e la posa, parvero dare una certa consistenza all' accusa, la quale dileguò poi per la considerazione delle altre bellezze eminenti che non si possono ritrarre coi mezzi meccanici.

L'armonia incomparabile della linea, che è il pregio principalissimo dell' *Abele moribondo*, doveva essere trovata dal talento inventivo dell' artista, al quale il nudo vero non avrebbe mai risposto, se non fosse stato sapientemente interrogato.

Pierotti, che spiegò un talento prodigioso d' esecuzione, ha, per esempio, l'attitudine a riprodurre il vero

come gli si presenta, ma non ha l'altra virtù, più nobilmente artistica, d'interrogare questo vero, cogliendone quelle bellezze che non si rivelano che al senso estetico. È una virtù che s'acquista cogli anni, quando s' acquista, perchè non è detto che, possedendo per dono naturale ciò che costituisce la parte materiale, si debba poi necessariamente raggiungere colla pratica l'eccellenza nella parte più nobile e più ardua.

Duprez invece, col suo *Abele*, mostrò di possedere squisitissimo un tal senso, e non doveva essere altrimenti se riuscì a provocare tanto interesse con una figura che pure non rendeva un concetto, un pensiero straordinario, e con la quale non aveva nemmeno potuto tentare l'espressione morale, perchè il corpo moribondo non lo permetteva.

Tutto il prestigio consisteva nell' armonia squisita dei contorni, associata all' impuntabile riproduzione del vero.

Dopo l'*Abele*, eseguì il *Caino*, tema tentato e ritentato in tutti i paesi, in tutti i tempi, da poeti, da scultori, da pittori, ma così ampio e difficile che, anche trattato con potenza, è destinato a lasciar sempre dei desiderj. La sua riuscita poi dipende dal punto di vista onde l'artista si fa a considerare questa figura biblica.

Per chi interroga la Genesi di Mosè colle timide e basse interpretazioni del pinzocchero, *Caino* cessa ad un tratto di essere fonte di sublime poetico e filosofico. Esso non è più che un reo per uccisione proditoria, che fugge inorridito di sè stesso per tutta la vita. E, così considerato, col ribrezzo che inspira, fa tacere ogni pietà; l'idea che il suo delitto non sia stato originato che dalla tetra invidia, sveste di qualunque grandezza la sua figura; il pensiero che il tra-

dimento gli abbia resa facile l'uccisione, ce lo presenta così deturpato dal carattere della viltà, che bisognerebbe rinunciare all'arte per star paghi di un simile argomento.

Ma che vaste e interessanti e tremende proporzioni esso assume, appena che dalla breviloquenza della Genesi si faccia scaturire il gran concetto dell'umanità tormentata e traviata dall'esuberanza dell'intelligenza e della passione!

E Caino viene allora appunto a rappresentare un tale concetto.

Primo fra quella schiera d' uomini, tanto grande e infelice quanto colpevole, che del dono di una intelligenza straordinaria tanto abusò da convertirlo in un tormento assiduo dell' esistenza, esso, non sapendo resistere alla piena del dolore che raccoglieva dalla vita, non sapendo raccogliersi nella fede e nella adorazione del Dio, spinto dalla mente irrequieta a dubitare e a temere di tutto, tentato dal suo cattivo genio a giudicare l'universa creazione, non sa espandersi che in lamenti ingiuriosi al Creatore. E perciò appunto viene a contesa con Abele, e nell'impeto della disputa, trasportato da un furor cieco, percuote il fratello.

Alla vista del fratello, senza deliberato proposito, fatto cadavere, tutta la pietà e la tenerezza onde l'animo suo era ricolmo traboccano a far tacere ogni concitazione iraconda, e piange costernato e inconsolabile, per rialzarsi più convinto che mai dell'idea della sventura fatale e della divinità spietata e inesorabile.

Il solo che fin quì abbia saputo rendere, coi mezzi dell'arte, la tremenda figura biblica di Caino, fu Lord Byron. Esso ce lo presenta nel mistico dramma collo stigma dell' intelligenza infelice che va a

smarrirsi nella ricerca del vero impenetrabile, e cade sopraffatto nel dubio e nella disperazione. Ce lo presenta coi caratteri dell'uomo in cui vivono le più preziose qualità dello spirito, non viziate che dall'eccesso e dall'abuso. L'amore per la sua Adah, la tenerezza paterna che lo commove al cospetto del suo piccolo Enoc, pròvano la bontà primitiva dell'indole sua e gli affetti ond'era esuberante il suo cuore. Ma il desiderio tormentoso d'un sapere funesto lo avvicina a Lucifero, che lo tenta e gli si presenta vestito di tutti i prestigi dell'Angelo caduto, decoroso di una bellezza misteriosa e senza esempio, e fornito della parola la più seducente e insidiosa. Caino lo ascolta e ne è rapito e si lascia trascinare e trasportare con esso a vedere la miriade dei mondi spenti, abitati da una razza d'uomini di più eccelsa natura, spenti con essi.

La sublime potenza del linguaggio e della forma poetica onde Byron fece così evidente e palpitante la figura di Caino, doveva dunque renderlo più facile all'artista che avesse voluto tradurlo in tela e in marmo.

Ma il Duprez non tenne conto di tutto ciò, e non fece altro che dar corpo al personaggio della Bibbia, rimanendo fedele alle consuete interpretazioni; di modo che eseguì una statua che solo deve valutarsi come una figura academica, in cui l'artista si è limitato a dar prova della propria esperienza nel modellare, e dell'abilità della propria mano.

Pareva dunque che il Duprez non fosse per riuscir grande in quella parte dell'arte plastica che le comunica gl'intenti della poesia inventrice; ma colla statua del *Giotto* accontentò gli estetici anche per questo lato.

Il Duprez ha mostrato qui come debbano esser fatte le statue commemoratrici degli uomini illustri con una *trovata* così originale insieme e così felice, che l'uomo

estinto sembra rivivere per essa nel punto più saliente della sua vita; quando cioè dà gli ultimi pensieri al meraviglioso campanile, e, guardandolo di sotto in su con occhio investigatore, ne calcola l'effetto totale, con quell'intento critico che i grandi artisti hanno più per sè che per gli altri.

GIOVANNI STRAZZA

L'*Ismaele* fu la prim' opera che fece conoscere lo Strazza a' suoi concittadini, ed è per essa se, *mutatis mutandis*, si può applicare a questo artista il *Non licuit populis parvum te Nile videre;* il che, tradotto in volgare colle applicazioni opportune, significa che lo Strazza appartiene alla schiera di quegli artisti che ebbero il privilegio di non svelare la debolezza dei primi tentativi e il lento progresso dalle speranze incerte e dalle promesse non sempre attendibili al fatto compiuto, ma di comparire al cospetto del publico belli e maturi, a provocare un'ammirazione che non era attesa, privilegio fortunatissimo che moltiplica nell'opinione dei più le apparenze di quell'ingegno del quale non si è potuto conoscere l'infanzia. — Cassio che aveva conosciute le debolezze di Cesare, non volle mai persuadersi che costui gli fosse superiore, e for-

temente si lamentava con Bruto che i Romani riputassero un Dio chi attraversando il Tevere era stato più debole di lui. E c'è da dubitar molto che il granatiere della *Grande Armata* fosse per esalar l'anima a sostegno di Napoleone, se lo avesse visto a far trinciere colla neve nel collegio militare di Brienne.

Dalle quali altezze eccezionali tornando ai fenomeni della vita comune, si trova che l'ammirazione è quasi sempre muta fra condiscepoli che, sedendo contemporaneamente ai banchi scolastici, abbiano dovuto subire le stesse intemerate del maestro. Però, tutti coloro che aspirano a un grado distinto nelle arti e ad una fama senza eccezione, devono aver questo di mira di non rivelarsi al mondo che al momento opportuno: chè, per quanto un mortale sia ricco di meriti, a questi non verrà mai applicata la giusta misura senza quelle assai lecite astuzie, che sventano le pregiudicate opinioni. Milano ha posseduto per molto tempo un pittore storico che ha fatto pochissimo, se si valuta il pregio dalla quantità delle opere, ma che ha fatto assai se si tien conto della qualità. Con tutto ciò, allorchè artisti e amatori contemplano taluno de' suoi migliori quadri, par che lo ammirino e lo lodino per carità, o abbiano quasi paura di compromettersi a lodarlo troppo, e tutto ciò perchè quell' artista ebbe l' imprudenza o la disgrazia di publicare nella prima adolescenza talune sue composizioni che sono una miseria, per dir vero, e che provarono poi quanto i suoi amici serbino buona memoria di lui nel rammentarle che fanno continuamente.

Fosse dunque fortuna, o natura, o proposito deliberato, lo Strazza non ha permesso che si rivelasse all'indiscreta platea il *dietro alle scene* della sua vita artistica; così il publico fu tutto compreso d'ammirazione alla comparsa dell' *Ismaele*, e si rallegrò di

poter collocare ai primi posti il suo giovine autore, senza quell'importuno corredo di *ma*, e di *se*, e di *pare impossibile,* che avrebbero turbato i trionfi anche a Cesare e a Pompeo.

Soggetti che hanno la fortuna di esser sempre nuovi, e quasi direi moderni addirittura, sono quelli tolti alla Bibbia. Col *Saulle* ha potuto l'Alfieri chiudere la parola in bocca *a que' nani pomposi* che quasi lo dichiaravano decaduto dal possesso di *una gloria usurpata.* E fu col *Saulle* infatti che mostrò di essere assai più forte camminando da sè solo che col patrocinio dei tragici greci, e d'avere un diritto incontestabile al grado d'uomo di genio, a dispetto del monomaniaco Schlegel e dei giudizj non sempre competenti di Villemaine. — Col *Paradiso perduto* di Milton cessarono le case figliali della ditta Omero e compagni; e Byron, che si slanciò fino all'ultimo confine dell'arte moderna, e che, come il telegrafo elettrico, non ha riscontro nel passato, pure riuscì più nuovo nel *Caino* che nello stesso *Don Giovanni.*

Non può dunque cogliere in fallo, nè parer smemorato de' suoi tempi, nè incorrere nella taccia d'imitatore chi va ad attingere alla fonte perenne della Bibbia. In quanto all'*Ismaele* poi, era argomento grande e problema della più difficile soluzione artistica, e tale che soltanto ad accostarvisi ci voleva audacia e coscienza di nervi. L'*Ismaele* è un personaggio che rassomiglia ad un'epoca di riassunto. Capostipite di una grande e numerosa gente per volontà provvidenziale, occasione di discordie e dissapori domestici, riflette la parte intima della vita patriarcale, che non era tutte di rose; ci fa pensare alle gelosie di quella querula e vendicativa Sara, la quale, se non fosse giustificata dalla Provvidenza che si valse dei rancori di lei pei proprj fini imperscrutabili, s'inclinerebbe a chia-

marla piuttosto perfida che santa. Ci fa correre col pensiero al nipote Esaù, disprezzatore di ranghi e gerarchie, che in quella vendita così a buon mercato della primogenitura forse accennò da lontanissimo all'abolizione dei maggioraschi. — Lo Strazza prese dunque a plasticare questa figura essenzialmente biblica, e della sua vita colse l'istante più caratteristico e più fatale, quello in cui si concentrano, a così dire, tutti i punti principali della storia della famiglia in cui Ismaele era nato; istante inoltre che, al pari di una tradizione e di una leggenda volgare, è impresso nella memoria del popolo. Nè si arrestò sgomentato dalle difficoltà, che si facevano sempre più ardue avuto riguardo alle poche risorse che ha la scultura.

Rappresentare infatti una figura nel punto che, per l'eccesso di un patimento fisico, le potenze vitali vengono meno e lasciano al corpo piuttosto le apparenze della morte che della vita, di cui l'alito superstite è pressochè insensibile e continua inavvertito, parrebbe quasi un assunto non possibile che all' arte della parola. Ma lo Strazza lo volle rendere accessibile alla scultura, e vi riuscì. La verità straordinaria onde fu modellata questa statua, è tale da parer quasi che se ne sia fatta la forma sul vero naturale, se non ci avvisasse che è tutta quanta virtù dell' artista la potenza quasi prodigiosa con cui nel volto dell' assetato fu espresso il contrasto tra la vita e la morte, e alle regioni del *diaframma* l' oppressione mortale e la stentata respirazione e una tal quale gonfiezza prodotta dagli arsi ed infiammati visceri.

Quando si tratta di rappresentare una figura morta, è difficile sfuggire all'accusa d'averla formata sul vero, accusa che riesce molto comoda a quelli che con vero crepacuore vedono sorgere a grandezza improvvisa

un novello artista che non era aspettato. Nè potè scansarla Luigi Ferrari nella stupenda figura del figlio morto di Laocoonte, nè Duprez nel suo *Abele*, sebbene gli uomini veramente esperti e coscenziosi, meravigliati di altre bellezze che non si potevano tradurre materialmente, si ridessero e dell'accusa e degli accusatori. E diciamo questo, perchè non mancarono quelli che, a spiegare la verità mirabile dell' *Ismaele* di Strazza, vollero ricorrere a questa sciocca accusa, senza pensare che non si trattava di una figura estinta, ma bensì di una figura in cui la morte minacciava dappresso una vita la quale, anzichè spegnersi, dovea poi sorgere più rigogliosa e forte che mai. Dimodochè sarebbe più facile formare un'intera figura sul vero ancor vivo, che questa in cui della morte non vi sono che le apparenze, e nemmeno in tutte le parti del corpo. Chè i fenomeni prodotti dall' arsura insaziata sono così eccezionali, che è quasi impossibile coglierli sul vero fuggitivo.

Ma se alcuni gettarono a buon conto la loro accusa, perchè la malevolenza non se ne stesse inoperosa, i più rimasero stupiti di tanta eccellenza di verità di forma e d' espressione. E da quel momento il milanese Strazza fu associato all' eletta schiera di quegli artisti che recarono la scultura in Italia a quel primato che le viene invidiato dalle altre nazioni.

Se quest'artista coll' *Ismaele* volle dar prova della sua perizia nel modellare il nudo, pensò poi di condurre in plastica il *Mosè,* grande al vero, per mostrare com' egli fosse valente anche nel panneggiare una figura.

Dopo il *Mosè* di Michelangelo, per qualunque statuario sarebbe stata impresa ben ardua il ritentare questo argomento, nè lo Strazza potè accontentare tutte le esigenze; pure, l'inspirazione biblica che ap-

pare da questa figura, e lo stile grandioso ond'essa è condotta, attestano come lo Strazza sia fornito di quella preziosa filosofia dell'arte che talvolta si fa desiderare anche nei più grandi artisti.

In sèguito, compose la statua della *Carità*, che fu lodatissima e meritò l'onore d' una replica. — Così, dopo avere attinto alla fonte biblica e all'arte simbolica, volle inspirarsi a quella poesia lucente e fantastica di Moore, che si direbbe nata fra i rosati vapori dell'Arabia piuttostochè fra le nebbie di Londra, e modellò la *Peri*, figura tutta leggiadria ed eleganza soffusa di mestizia ineffabile. Osservando questa aerea fanciulla, non si direbbe che abbia potuto uscire da quella mano medesima che aveva saputo trasfondere nel marmo i tormenti della sete e l'affannosa lotta tra la vita e la morte.

Nè il fecondo ingegno dello Strazza si rimase contento di aver percorso tutte queste fasi dell' arte e dell' inspirazione; ma, compreso anch' esso dalla verità che la scultura è arte essenzialmente monumentale, e però deve farsi interprete della vita contemporanea, lavorò in marmo un fanciullo del popolo, che intrepido spegne una bomba, a perpetuare così la memoria delle virtù e delle sventure di quella città alla quale in ispecial modo furono consegnate le tradizioni della grandezza artistica insieme e della grandezza guerriera.

L' *Audace* è un' opera ben notabile dell'autore dell'*Ismaele*. Diciamo ben notabile perch'essa è una emanazione schietta e sincera dell'arte del nostro tempo, che chiameremo *borghese*, finchè non ci verrà suggerito un vocabolo più poetico, e soltanto per distinguerla da quella che potrebbe chiamarsi *aulica* in mancanza parimente di più opportuno vocabolo. — Quest'arte è la più fedele e palpitante espressione

dei pensieri, della fede, della vita entro la quale noi respiriamo; è quella per la quale i nostri posteri si potranno fare un' idea ben precisa di noi; è una pagina della nostra storia.

L'esecuzione di quest'opera è pari all'idea, grande e semplice ad uno; il torso, le braccia e tutte le parti nude sono modellate con magistrale sicurezza e larghezza di stile, nè troviamo che, come altri ha detto, manchi a questa figura il *polposo* di Vela; anzi troviamo che questa mancanza è il suo pregio principale; chè, il carattere de' fanciulli in quell'età scelta dallo Strazza, stà precisamente nel difetto assoluto di quanto è *polposo*; è una snellezza asciutta di tutto il corpo, che talvolta contrasta persino colle leggi della bellezza completa. — La parte bensì che, a nostro giudizio, può lasciare qualche desiderio, è la faccia di questo fanciullo, tutt'altro che bella e di linee eteroclite anzichè no. Egli è vero che tal accusa potrebbe risolversi in una lode, quando questa statua fosse il ritratto storico dell'eroico fanciullo; ma se l'artista era libero nella sua scelta, diciamo francamente che avrebbe fatto meglio a riprodurre forme più geniali e che serbassero il tipo romano. Comprendiamo benissimo che anche in Italia, e a Roma e dovunque dove scorre il nostro sangue rigoglioso, non tutti i volti sono egualmente belli; ma perchè, noi domandiamo, perchè affliggerci una seconda volta coll'arte, replicando un'ingiuria della scortese natura? Comprendiamo inoltre che un artista come lo Strazza, il quale non fa cosa senza una intenzione, potrebbe aver preferito una certa rozzezza di forme, quasi per dare indizio della forte virtù che ferve occulta nel popolo, ad onta delle men gentili apparenze. Ma torniamo a ripetere che si sarebbe potuto raggiungere un tal fine pur conservando la forma decorosa, perchè nel popolo d' Italia, e spe-

cialmente nel Transtevere in Roma, v' è una bellezza primitiva che appunto nella rabbuffata e scomposta sua apparenza può servire più d' ogni altra agli intenti dell'artista.

Del resto, queste osservazioni, più che all' *Audace* dello Strazza, possono riferirsi all'arte in genere, perchè, siccome abbiam detto, crediamo che questa figura non sia il ritratto storico di un fanciullo transteverino, e l' artista non abbia voluto con essa che perpetuare un fatto glorioso; il che accresce più che mai importanza all'opera, prezioso saggio dell'ingegno di questo nostro concittadino che sì altamente rappresenta le arti lombarde a Roma.

Se le opere suaccennate contengono tali pregi che ben bastano a collocare lo Strazza fra i migliori scultori d'Italia, pure è nella statua *La Sposa* dove appare in tutta la completa maturanza il suo ingegno, per quella parte, intendiamoci bene, che si limita alla manifestazione della fisica bellezza, e che riguarda esclusivamente la questione dello stile. Da questo lato, noi lo crediamo fermissimamente, e tutti gli artisti galantuomini il pensarono concordi, esso ha in quest'opera raggiunto l' alto grado raggiungibile, comparendo inoltre opportuno a dare un esempio salutare, onde stornare dall' arte i possibili pericoli.

I principj di Bartolini spinti alle ultime e più esagerate loro conseguenze, e l'esempio suo franteso, e la mancanza nella città nostra di perfetti modelli vivi, e le poche opere monumentali esposte in publico di veramente egregia fattura, hanno fatto smarrire a molti, se non a tutti, le traccie di quella bellezza senza di cui non v'è arte. Ora, questa statua dello Strazza è venuta allora appunto a segnare, diremo così, la media proporzionale che corre tra gli estremi del convenzionalismo e del naturalismo. In essa il soggetto è

reso alla perfezione con squisita idealità; il pudore, com'è nel volto e nella testa chinata, è in tutta la linea castissima del corpo; ma sopratutto è nelle forme e nelle carni di esso il pregio distinto di quest'opera. Forme distinte per unità di carattere e bellezza incomparabile, e in cui l'ideale non è che il vero nella sua completa manifestazione; forme che, a rinvenirle, convien sciegliere con acutissimo tratto tra centinaia di fanciulle; nel che stà appunto la prima e la più grande difficoltà e l'obligo men preteribile della plastica. Carni sode, intatte, verginali, ben diverse dalle flaccide e sciupate di alcune figure che furono pur lodatissime.

Questa statua dello Strazza, in una parola, appartiene a quell'arte piena, rigogliosa, sana, di cui è tanto il bisogno quanto è il dispregio in cui la tengono alcuni artisti male avviati; appartiene inoltre a quella scultura che rimane scultura, e non crede di far miracoli ad uscire da sè stessa per diventar pittura, il che oggidì costituisce un errore capitalissimo; perchè ogni qualvolta un'arte vuole invadere un campo non suo, necessariamente si snatura e si fa ibrida, smarrendo i proprj attributi più sostanziali nel tentativo impossibile di raggiungere gli altrui.

VINCENZO VELA

Questo artista, nato a Ligornetto nel Cantone Ticino nell'anno milleottocentoventidue, cominciò a farsi conoscere giovanissimo; ingegno felice, che non trovò mai l'arte fosse difficile. A dodici anni, senza pensare più in là, lavorava marmi per la fabbrica del Duomo, nella sua condizione di semplice scalpellino, senza che per nulla ei conoscesse di disegno. A quell'età cominciò a frequentare l'Academia. Gli bastarono sei anni di studio, e a diciott'anni era già artista fatto e finito. Ne fu prova il bassorilievo rappresentante *La figlia di Jairo risuscitata*, che mandò al gran concorso di Venezia, dove senza contrasti nè gare fu premiato, perchè tanta era già in lui la spontaneità del comporre e la magistrale potenza nel modellare, che difficilmente poteva trovare competitori fra i coetanei.

Dopo quel concorso, che già bastava a qualificarlo valente artista, continuò modesto a lavorare nello studio del maestro, senza che quasi avesse la coscienza del proprio valore. Ma presto gli si presentò l'occasione di fare una statua per conto proprio. Trattavasi d'una commissione, per così dire, di terzo ordine, alla quale doveva persino venir negato il facile onore del marmo di Carrara; una di quelle commissioni che sogliono venire rifiutate dagli artisti provetti e abituati ai lauti prezzi. Ma egli si chiamò ben fortunato che vi fosse l'abitudine di rifiutar lavori di poco conto, e così, modellata in breve la statua del *Vescovo Luino,* allegramente picchiò sull'umile marmo di Viggiù, il quale certo non sapeva che gli si stavano preparando destini più alti del solito.

Fu avvenimento straordinario che quasi tutta Milano traesse al modesto studio di lui, fino a quel momento sconosciuto, per vedere l'opera sua, tanto rapida era corsa la voce che ne magnificava l'eccellenza e, quel che più faceva impressione, la novità dello stile che risultava da uno scrupoloso e mirabile studio del vero. — Per verità che l'entusiasmo universale che suscitò la statua del vescovo Luino, fu superiore di molto al suo merito. Alla fine non si trattava che di un semplice ritratto, e il giovane artista, per quanto ne fosse grande la virtù, non aveva potuto trasfonderla intiera là dove il campo non bastava. Non si trattava di un lavoro dove primeggiasse la potenza del concetto, prima dote che distingue il grande artista. Il tutto si riduceva ad una esecuzione squisita, ad un modo di fare che veramente era insolito, ad un culto così scrupoloso del vero che mai non s'era visto altrettanto. Ma nulla per altro che fosse al di là delle quistioni di pura forma. Se non che, il publico era come prèsago della grandezza fu-

tura del nuovo artista, e quasi per istinto, fu tratto a dargli una anticipazione di quell'applauso che doveva essere l'ultima espressione del suo entusiasmo.

Ma tali anticipazioni, come il fieno mangiato in erba, possono portare grandi dissesti anche nelle più vaste possidenze; e coloro che non hanno l'abitudine di lasciarsi trasportare dalla corrente non ebbero infatti a rallegrarsi troppo delle opere che tennero immediatamente dietro alla statua del Luino. Per quanto l'ingegno d'un artista sia originale e indipendente, non lo è mai però abbastanza da dare il suo giusto valore all'entusiasmo che desta, e molto meno poi quando faccia il bisogno di sprezzarlo senza molti complimenti. È innegabile che c'è un gran tornaconto nel trovare che hanno tutte le ragioni quelli che sono disposti ad ammirare anche ogni nostro nonnulla, ed è poi regola di galateo che alle serenate fatte apposta per noi bisogna fare buon viso, anche se si ha un gran sonno. — Ma queste convenienze possono recare gran danno, o, a sorte migliore, possono far credere che il cammino sia compiuto, quando invece è necessario di affrettarsi e correre per raggiungere la meta.

E ciò avvenne al nostro Vela, checchè ne pensino quelli che, ammirandòlo meno di noi, credono di ammirarlo di più. Stupìto che per la sola esecuzione si facesse tanto chiasso, stette pago di essa, e per qualche anno parve sempre smemorato che l'arte avesse altri obblighi ben più ardui e generosi. Quella *Fanciulletta che si tiene in grembo, un picciol gatto ferito*, colla quale volle rappresentare il primo dolore, e la *Preghiera del mattino*, che nel solo titolo racchiude già tutta la sua critica, ne sono una prova fedele.

Non par vero che il Vela abbia potuto chiudersi in un cerchio così angusto, e limitarsi a rendere le più

minute parti del vero naturale. Eppure, gli ammiratori di professione si deliziavano nella contemplazione di quella fanciulletta e più specialmente di quella sua camiciuola, ai lembi della quale si potevano contare i punti della cucitura. Ma nessuna cosa ne parve più povera di concetto di quella sua *Preghiera del mattino*, la quale non è altro che una fanciulla piuttosto bellina, piuttosto ghiotta e in camicia, colla testa china e con un libro tra le mani, il tutto modellato alla perfezione e con una squisitezza di gusto degna di miglior sorte; ma in quanto alla preghiera, per chi avesse voluto trovarla, era necessità dar un' occhiata al libro dell'esposizione di Brera.

Ma fortuna volle che il buon genio di Vela opportuno lo rapisse da Milano e lo portasse a Roma. I *Colossi di Montecavallo,* il *Mosè* di Michelangelo, e in tutte le case quelle vaste proporzioni che fanno parer Roma una città fondata per uomini giganti, dischiusero un immenso àmbito all'occhio artistico del Vela, che vi si rifece tutto quanto.

Quelli che asseriscono essere un delirio assurdo il credere indispensabile ai giovani artisti lo studiare per qualche tempo a Roma, guardino un tratto a Vincenzo Vela e alle sue opere che concepì prima di recarsi alla Capitale delle Arti, e a quelle che modellò *in illa luce.* Tra quelle prime e quest'ultime opere v'è la differenza che passa tra un' arte che pare un trastullo e un'arte che si risolve in una palestra ardua e solenne; tra la *Preghiera del mattino* e lo *Spartaco* la distanza è tale, che è difficile credere siano opere ambedue del medesimo artista.

Nella prima, le minutezze più ricercate, lo scrupolo dei minimi particolari, quella preoccupazione di non perdere il filo, anche a rischio di smarrire poi l'intero gomitolo, quel lisciare, per così dire, con essenze e

pomate, una figura esile e sparuta, perche gli artificj della toeletta siano di compenso all'avara natura. Nella seconda, tutto l'opposto. Una bellezza primitiva, una natura completa e poderosa, uno sprezzo grandioso delle particolarità minute, un'assoluta assenza d'ogni artificio, e, dopo tutto ciò, un' arte che sdegna di star chiusa nel gabinetto a far compagnia al patrizio afrodisiaco, ma che cerca il popolo nelle publiche vie, e si compiace della sua gran voce, e aspira a rappresentarla in tutta la grandezza della sua volontà e della sua potenza.

Ma, ora che abbiam parlato del gran merito che ha avuto questo esimio artista nel tentare lo *Spartaco*, crediamo opportuno di rilevarne anche i difetti, con quella severità che per gli ingegni che si elevano dal vulgo è appunto un attestato di stima.

Quando noi ci sentiamo a ripetere da ingegni che siamo avvezzi a stimare, che lo *Spartaco* di Vela è tale produzione da far dimenticare tutte le opere passate non solo, ma da non essere superata da quello che si farà dopo, davvero che respingiamo questo giudizio senza titubanza; perchè, se per quello che riguarda al passato, siamo anche disposti a non affliggerci, è veramente un affar serio quel pretendere d'*ipotecare* anche il futuro. Noi siamo dunque d'avviso, e lo diciamo senza circonlocuzioni, che lo *Spartaco* di Vela, ben lontano dall'essere una di quelle opere destinate a segnar l'apogèo di un periodo dell'arte, non sia stata che una promessa, ma, intendiamoci bene, una promessa grande di un grande artista.

L'aver compreso l'ufficio della scultura monumentale col tentare una statua la quale evocasse tutte le magnanime aspirazioni di un passato pieno di forza e di grandezza, e l'aver fatto un tale tentativo con una potenza d'esecuzione e di stile che, salvo alcune

eccezioni, esce dai mezzi ordinarj, è ciò per cui Vela ben merita di venire assai lodato; ma l'essere state le sue intenzioni dimezzate, e frantesi i documenti della storia, e il non aver egli saputo tradurre l'imagine fedele del forte personaggio a cui si è inspirato, sono i motivi per cui la nostra lode non può diventare ammirazione; poichè, quando abbiamo ben finito di numerare tutti i pregi di questa statua, siamo pur troppo costretti a conchiudere che a codesto *Spartaco* manca l'indispensabile condizione che le val tutte: *quella di esser appunto Spartaco.*

Ciò che diciamo intorno allo *Spartaco* di Vela ha bisogno di una dimostrazione un po'diffusa.

Nessuno, dunque, per quanto abbia famigliare la storia, potrebbe, innanzi a questa statua, indovinare il personaggio rappresentato. Appare evidentissima bensì la condizione di uno schiavo che, rotti i ceppi, s'avventa contro chi s'attraversa a' suoi passi, ma di uno schiavo volgare e abbrutito nella barbarie, il quale non ha che l'istinto della libertà e il men nobile della truculenza quasi ferina. Egli è certo che l'artista infuse nel marmo una tale potenza di vita e di furore che la sua vista mette sgomento, ma non è altro che lo sgomento che provoca il toro selvaggio quando, dopo essere stato chiuso per molti giorni nel carcere tenebroso, esce alla luce repentina del circo, e cerca coll'occhio sanguigno il nemico che lo attende nell'arena.

Ma indarno noi cerchiamo in questa figura i segni dell'elevazione della mente, del cuore magnanimo e dell'indole civile e mite, onde la troviamo descritta in Plutarco: « *Esso aveva i modi e i costumi di un greco incivilito piuttosto che di un barbaro.* » Queste parole del filosofo di Cheronea sono così chiare e precise, che non sappiamo davvero come l'ingegno di Vela

loro non abbia data nessuna importanza. Ma, anche senza questo giudizio che non lascia più luogo a dubj, nè il permesso di far tutto all'opposto, bastava tener dietro a tutti i fatti caratteristici della vita di Spartaco per farsene, in mente almeno, un tipo fedele. Quando il Gladiatore si pose alla testa degli schiavi e dei pastori che, attirati dalla sua potenza e dalla sua parola, giunsero sino al numero di ottanta mila, era da gran tempo ch'egli aveva meditata quella generale sollevazione che, non solo avrebbe potuto recare l'ultima rovina alla prepotente Roma, ma portar seco dovunque un nuovo ordine di cose; era dal giorno che venne fatto schiavo romano, e bisognava bene tener conto anche di questa circostanza, ch'egli non era già nato schiavo, ma divenuto per legge di guerra. Del coraggio, del valore, della perizia straordinaria onde seppe condurre la guerra per tre anni continui, e stancare la matura sapienza di tre consoli e mettere alla disperazione lo stesso Crasso che, dubitando di sè e delle proprie legioni, domandò l'aiuto di Lucullo e di Pompeo, è inutile il far parola, perchè sono cose che tutti sanno. Ma fu bensì una circostanza assai notabile in quell'uomo straordinario quel suo continuo raccomandare alle orde indisciplinate che guidava, *la pietà e la clemenza coi vinti.* Tali parole, in que' tempi, con quei costumi, in quel furore di guerra, in tanta esacerbazione degli animi, sono veramente un fenomeno ammirando. Tanta era l'elevatezza e la nobiltà di quel gladiatore, che lo stesso Giulio Cesare, il più grand'uomo dell'antichità, non ci seppe dare esempj più segnalati.

Ma come si potevano riassumere tutte queste cose in una figura sola, a cui l'artista doveva pur dare un movimento concitato perchè potesse scuotere le moltitudini? Come avrebbe potuto riuscirvi non lo sap-

piamo. Sappiamo però che è questo appunto l'ufficio del genio di tentare e far quello che il resto degli uomini giudica impossibile. Il soggetto dello *Spartaco* è senza dubio di tale difficoltà da sgomentare qualunque più forte e più completa intelligenza. Ma il Vela doveva bene accorgersene, e, dal momento che si era accinto a trattarlo, non doveva trascurare tutto ciò che poteva condurlo ad afferrare il tipo generale del suo personaggio. — Allorchè Buonarroti modellò il *Davide*, non fu che un artista abilisssimo nel darci in grandi proporzioni le forme eleganti di un giovinetto; e però il *Davide* non rimase niente meglio che una stupenda academia. Ma quando Michelangelo produsse il *Mosè*, allora fu l'uomo di genio che in una figura seppe compenetrare tutti i momenti dell'intera vita di un uomo che dominò un secolo e un popolo.

Ma il Vela, per quanto ne possiamo giudicar noi, sin dal principio della sua concezione, cominciò a prender male le sue misure, prima perchè si lasciò impressionar troppo da una figura del Bernini, il *Davide* che si vede nella villa Borghese a Roma, e una simile preoccupazione doveva naturalmente tarpargli ogni libero volo; in secondo luogo perchè, a fuggire il pericolo di modellare una testa sull'eterno tipo grecoromano, pensò di dare allo *Spartaco* il tipo della razza etiopè, forse perchè gli fu detto ch'esso era africano. Ma in Plutarco e in tutti gli storici ci è dato come nativo della Tracia, e, quand'anche volessimo stare al detto di uno storico recente che lo fa Trace di nascita, Numida d'origine, ciò non cangerebbe la conformazione della testa di Spartaco, perchè il *Numida* non significa altro che *nomade, pastore*, e i popoli della Tracia, o come slavi o come illirici, erano della stirpe semitica, della qual stirpe erano pari-

mente i Numidi; e in ogni modo, tanto nell'uno che nell'altro caso, lo Spartaco doveva essere di belle linee nel volto e di capelli non lanosi. — Egli è ben vero che in tutte le razze d'uomini ci possono essere eccezioni, così che un Europeo e un Circasso, per bizzarria di natura, potrebbero avere i capelli e le forme di un Caffro; ma l'arte deve riassumere le generalità, non le eccezioni, se vuol essere una parola evidente e non un enigma.

Dallo *Spartaco* passando all'altra statua rappresentante la *Desolazione*, essa è, a nostro giudizio, tra le più elevate delle sue opere. Il Vela è in questa dove, sdegnando la servile riproduzione del gretto vero, forse per la prima volta comprese l'importanza della *elezione delle forme*, e col pensiero andò in traccia di un tipo che rendesse con filosofica misura quella condizione dell'animo di cui si propose di fare il simulacro. Con quest'opera il Vela ha provato di non essere soltanto uno straordinario esecutore, ma di avere attitudine eziandìo ai più profondi concepimenti. Codesta figura è in tutto consentanea all'uffizio cui è destinata, e con quella posa severa, concentrata e simmetrica, con quel volto nel quale con alto magistero è segnata l'impronta di un dolore antico, solenne, senza speranza, fa, quasi diremmo, violenza agli spettatori, costretti, finchè le stanno dinanzi, ad una meditazione severa. — Soltanto noi troveremmo a rimproverare il modo e la foggia dei panni onde fu abbigliata; perchè una figura che stà seduta su di un monumento in *camicia e sottanino* ci conduce ad una realtà troppo comune e volgare, che fa importuno contrasto con quel sublime ideale a cui l'artista voleva pure innalzarci. — Il sommo Bartolini, che fu il primo a portar la bandiera dello schietto vero e del *reale*, non gettò che un ampio e semplice pallio sulla figura

dell'*Inconsolabile* che compone a sì profonda mestizia i visitatori del Campo Santo di Pisa. Ma il Vela è qui troppo tenero ancora di sfoggiare la sua prodigiosa esecuzione, anche nei più umili accessorj di una veste casalinga.

Una volta correva lo strano costume d'innalzare ad ideale importanza ed a bellezza ideale tutto ciò che doveva passare per le mani della statuaria, ed era di prammatica che chi era morto in parrucca e colle fibbie alle scarpe dovesse fare la sua comparsa al Pantheon in costume di Castore e Polluce. Era una metamorfosi che provocava l'ilarità anche negli uomini non avvezzi a ridere; oggidì, nell'impeto e nella foga della reazione, si passò all'eccesso contrario. Si potrebbe scommettere che ad un bisogno si vestirebbe in *redingote* anche il Dio Marte. È questione di moda. Ma l'ingegno del Vela è tale che deve imporre severamente alla moda e non già lasciarsi andare a' suoi futili capricci. Egli doveva ben comprendere che, plasticando l'*ideale della desolazione,* non poteva limitarsi a riprodurre una bella e volgare fanciulla, voluttuosamente discinta e appena uscita dal letto, chè una *personificazione* non è una persona, però, la *camiciuola e il sottanino,* che sarebbero ben opportuni ad uno schietto ritratto dal vero, sono, quel che si direbbe, un imperdonabile errore di sintassi in una figura poeticamente ideale. Chi oserebbe, se si dovesse fare il simulacro del *dolore,* plasticarlo in un giovine malinconico e bello nel volto e nelle membra, ma in succinto e disadorno costume da mattina? Noi crediamo che nessuno. — Eppure, il Vela, con tanto ingegno, con tanto gusto, per la sola paura di riuscir forse convenzionale e men fido alla prediletta *realtà,* inciampò appunto nel *falso,* e guai se non avesse sa-

puto imporre ai riguardanti colla severità sublime che spira dal volto della sua *Desolazione*.

Ma se questa statua non in tutto ci accontenta, viene ad imporci silenzio la figura della *Madre di Dio*, che stà nel tempietto della Villa D'Adda ad Arcore, dov'è il sontuoso monumento della marchesa D'Adda Isimbardi; figura che raggiunge il perfetto ideale nel tipo e nell'espressione, dove il pensiero trovò nella mano abilissima il più fedele interprete, dove lo stile riuscì squisito e puro di quella purezza che appaga tutte le scuole e che viene a provare come, quando la rivelazione del bello è completa ed assoluta, le teorie dissidenti depongono le armi per fondersi tutte in un'ammirazione concorde.

Dopo i lavori rammentati, un'altr'opera importante, per l'interesse del soggetto, che venne allogata al Vela, fu il *Monumento a Donizetti*.

La scultura monumentale è, ripetiamo, la scultura per eccellenza. Solo anzi quand'ella è tale mette fuori la sua vera importanza, ausiliaria quale si mostra della storia. La scultura costretta nelle angustie dei gabinetti e dei luoghi privati, che modella gruppi e statue afrodisiache, ringalluzzatrici del peccato impotente, è arte che non ha altro intento che di rivelare la fisica bellezza. — Alla gloria di Canova non avrebbero certo bastato le sue *Veneri* e le sue *Grazie* e le sue *Psichi*, componimenti di soavità anacreontica, ma di scarso concetto. Bensì, per essere salutato grandissimo fra gli scultori del suo tempo, gli fu necessario il monumento a papa Rezzonico e quello a Maria Cristina ed altri. — La scultura monumentale è quella che mette la più dura prova l'ingegno *d'un plasticatore*. Le opere dunque che il Vela eseguì nella cappella D'Adda ad Arcore e nella Villa Ciani a Lugano, e questo monu-

mento del Donizetti possono bene dare una misura adequata del suo ingegno, quantunque allora fosse ancora in quell' età che le facoltà inventive si trovano nel corso ascendente.

Il *Monumento a Donizetti* consta di una gran base sormontata da una statua. La figura allegorica rappresenta l' *Armonia*. Il ritratto dell' illustre defunto è a basso-rilievo. Sotto al ritratto si vede una tastiera di clavicembalo sorvolata da un' ala. Il davanti della base porta un bassorilievo dove stanno sette putti in varie pose. — La figura di donna ha china la testa sul petto, quasi accennando la prostrazione del dolore; il braccio sinistro cade abbandonato anch'esso come cosa morta, la mano destra sostiene una cetra. L'ala sorvolante sui tasti vorrebbe indicare la prodigiosa velocità onde l'illustre defunto compose in una breve vita le sue cento opere. I sette putti diversamente atteggiati, nell'intenzione dell'artista, dovrebbero rappresentare le sette note musicali.

È manifesto che il Vela si è messo con quest'opera nell' arduo e nobile campo della plastica che inventa come la poesia; non si è limitato alla semplice esecuzione o traduzione di concetti altrui, ma tentò di farsi poeta egli stesso, colla sola differenza che, in vece della parola veloce, adoperò l' immobile sasso. Ed è per questa sola condizione che l' arte plastica non si rimane addietro delle altre arti. Senonchè, per non far mistero della nostra liberissima opinione, giacchè al cospetto dei veri ingegni non si fanno complimenti, non crediamo che l' alto intento gli sia in tutto riuscito.

Chè, nella figura principale il pensiero dell' artista non appare con tutta evidenza; crediamo poi che il concetto dell' ala sulla tastiera sia piuttosto un epi-

gramma ingegnoso che l'espressione di una di quelle idee severe volute di preferenza dall' arte monumentale. D' altra parte, codesto pensiero epigrammatico celerebbe una critica nel complimento, e, quel ch' è peggio, sebbene adombri un' opinione volgare che si ebbe dell'illustre autore, non adempie a tutte le condizioni della verità. Donizetti fu scrittore fecondo perchè ebbe una costanza di volontà da atterrire gli spiriti leggieri, perchè nel corso della sua vita — tanto era sprofondato nell'arte e innamorato di essa — non ebbe giorno nè ora che non avesse il pensiero interamente a lei rivolto. Le ali che sfiorano la tastiera accennerebbero piuttosto a quella superficiale leggerezza di uno spirito volubile che tocca di passaggio una disciplina senza fermarsi a lungo, e quasi senza proposito. Ma di Donizetti fu tutt'altro. Nessuno più di lui s'affannò con più fede a rompere i primi ostacoli e a raggiungere l' ultimo intento; tanto che, nella fatica pertinace e senza riposo, gli si ruppe l'ingegno e gli si spense il lume dell'intelletto.

Secondo noi dunque, codesto simbolo delle ali che radono la tastiera è troppo vago, e d'altra parte non ci dà dell'ingegno di Donizetti la virtù più saliente e caratteristica; chè la prestezza di fare, al cospetto dell'arte, non è certo la qualità più nobile, ma è una virtù che muore coll'autore e della quale non rimane nessuna traccia nelle opere.

In quanto poi al bassorilievo dei sette putti, il pensiero d'introdurli a rappresentare le sette note è piuttosto un *non-senso* che un' idea esatta e razionale. D'altra parte, nessuno, senza averne la notizia dall'autore, potrebbe mai indovinare il suo pensiero.

Venendo finalmente alla figura dell'*Armonia*, tranne la cetra che ci può servire di guida, non vediamo

al cospetto del nudo marmo, lo stile è tale che quasi vi si ravvisano gli attributi varj e versatili del pittore. E in ciò appunto noi crediamo che consistano l'originalità dello stile di Vela e lo svolgimento caratteristico ch'egli ha fatto subire all'arte sua.

PIETRO MAGNI

Il nome dello scultore Magni, parliamo di non poco tempo fa, quantunque già fosse uscito dall'adolescenza e fosse per finire anche la prima gioventù, era affatto ignoto al publico, e nemmeno avvisato dagli stessi uomini dell'arte. Anzi, ciò che desterà una profonda meraviglia, avendo il Magni in quel tempo abbandonato la milizia per ritornare in patria e ridarsi all'arte che transitoriamente aveva lasciato, un professore di scultura *paternamente* ne lo sconsigliava incoraggiandolo a rifarsi soldato. Queste cose, a ridirle oggi, possono parer menzogne, perchè non riesce facile a credersi che all'occhio intelligente d'un professore non trapelasse nessun barlume affatto di una attitudine all'arte in chi, soltanto due o tre anni dopo, doveva mettere in publico opere tanto distinte.

Il gruppo, a due terzi del vero, intitolato *I primi*

passi, il quale rappresenta una nutrice che sostiene un putto colle dande, bastò a fermar l'attenzione degli intelligenti, la quale passò nel publico, quando il Magni tentò la prova del concorso Canonica colla statua di *Davide*.

I pregi di questa statua sono tali che, allorquando se ne vide per la prima volta il gesso, alcuni pretendevano che il Vela vi avesse dato mano. E a questa diceria poteva forse prestar fede chi conosceva l'indole cortese del Vela, il quale, chiamato, sarebbe corso volontieri ad aiutare chi versasse nei pericoli di un concorso, ma non da chi era stato testimonio dell'opera del Magni il quale, per verità, ormeggiò lo stile del Vela ma con intenzione d'originalità, traendo cioè vantaggio dall'altrui virtù e cercando di scansarne i difetti. Il Magni infatti si propose e seppe cogliere l'espressione più acconcia del soggetto. Considerata poi la statua del *Davide* anche qual semplice academia, ha il merito dell'unità di carattere; merito tanto più prezioso in quanto è di rado raggiunto anche dagli artisti più valenti.

Per quanto però il Magni con quest'opera avesse dato buona promessa di sè, il suo *Socrate* superò di gran lunga la nostra e l'altrui aspettazione. Crediamo di non esagerare dicendo che in quest'ultimo periodo di tempo non si vide forse una figura palliata che più di questa si accosti alla perfezione; forse nel *Masaniello* balena più lampo d'invenzione, nell'*Achille* e nello *Spartaco* v'è una potenza di mano che par contraffare il genio, e nell'*Ismaele* attrae la difficoltà superata; ma se quelle opere ci scuotono, questa ci lascia soddisfatti e paghi, cosa di cui si deve in gran parte dar causa alla scelta sapientissima del soggetto. Non crediamo infatti che, in tanta abbondanza d'argomenti, ve ne sia uno più statuario di questo; ciò che nelle

altre statue che pòsano tranquille è ascritto a peccato di convenzione, qui è richiesto dalla necessità del soggetto. D'altra parte qual sublime personaggio è Socrate! Egli è il solo che dalla storia e dall'arte greca possa tradursi con successo in mezzo ai tempi nostri ed alle nostre idee, ed essere accolto in seno alle figure inspirate del cristianesimo, di cui esso fu quasi divinatore in mezzo al materialismo pagano. Il momento poi tolto a rappresentare è quello che tutta compendia la vita e la mite filosofia e l' ironia profonda di Socrate, e nel tempo stesso lo spirito gaiamente satirico della gàrrula Atene, che applaude la maldicenza d'Aristofane.

Non però gli argomenti per sè stessi felicissimi scemano difficoltà a chi si fa a trattarli. Siam sempre all'uovo di Colombo. Ora che la statua è fatta, a moltissimi non par vero di non averla già fatta prima; ma intanto si dimentica che bisognava pure saper palliare con greca semplicità la figura di Socrate, e avere arte così squisita che presentasse all'occhio contorni e forme che non contravvenissero alle leggi dell'estetica bellezza, e che nel tempo stesso si conservasse fedele alla storia, la quale ci tramandò che Socrate ebbe il dono di una mente divina, ma in corpo deforme. — E il Magni seppe adempire a tutto questo, e coll'arte la più cauta trasfuse nel volto del filosofo la dignitosa tranquillità, la mite ironia e il disprezzo pietoso; gradazioni e modificazioni tutte di sentimenti che, non avendo l'espressione accentata delle passioni, sembrano quasi inaccessibili ai mezzi dell'arte.

Questa statua, per ciò che spetta alla forma, è figlia manifesta del *Zenone* antico; ma, riguardo al concetto, appartiene a quella scuola, rarissima di cultori, che volle innalzata l'arte a ideale dignità e a scopo di profonda morale.

Taluno che pure è avezzo a parlare dell' arte con altezza di vedute, avrebbe trovato a proposito di questo *Socrate*, che difficilmente lo spettatore può cogliere il momento storico tolto a rappresentare dall'artista; ma codesta osservazione, giusta in apparenza, verrebbe a condannare tutte le statue passate, presenti e future; e non solo le statue, ma tutte le opere d'arte, ad eccezione di quelle che svolgono argomenti di manifesta significazione; verrebbe insomma a condannare in massa le arti plastiche, non per altro che perchè non hanno i mezzi dell' arte della parola. Ma, tornando al *Socrate* di Magni, noi troviamo che, se v'è statua che possa star sola ed essere di evidente significazione, è questa appunto, perchè la testa di Socrate è nota a tutti, a tutti quelli intendiamoci bene, che non sono ignorantissimi e che conoscono la storia greca e che almeno hanno visto il busto del filosofo d'Atene nelle mani di qualche lucchese venditor di gessi, e perchè il Magni vi seppe trasfondere chiarissimamente la fina ironia che costituì appunto l'eloquenza caratteristica di quel filosofo, e perchè, ad indicare che Socrate si trova in teatro e non altrove, scolpì appunto sul suo sedile le parole greche indicanti il posto, come solevasi nei teatri di Grecia. — Comprendiamo, egli è vero, che tutto ciò non può bastare all'intelligenza di chi ha di fresco lasciato l'aratro, ma crediamo altresì che le Arti Belle non sien fatte per gl'idioti.

La lode che abbiam tributata al *Socrate* non ci pare si possa concedere alla statua dello stesso Magni, la *Mascherina*. Questa non è che un traviamento dovuto a quella scuola che fece dell' arte un' industria manifatturiera senza pensieri e senza fini, se si tolga quello di decorare il gabinetto di qualche facoltoso beota e sensuale.

Ma presto, da coteste manifatture da chincagliere, a cui spesso il volgo obliga gli artisti, quasi direbbesi per una tacita vendetta dell'ignoranza contro gl'ingegni più eletti, il Magni ritornò in prima all'arte vera coll'*Angelica*, dove si provò a ritrarre la bellezza femminile; poscia all'arte grande che ha intendimenti storici, col *Bruto Secondo*, statua colossale che, se non ha i pregi del *Socrate*, serba però le virtù caratteristiche del suo autore.

Il gruppo farraginoso che eseguì in sèguito perchè facesse mostra all'Esposizione di Parigi, a figurarvi un'allegoria che non fu efficace, e l'altro gruppo, pure farraginoso, eseguito per commissione di un facoltoso triestino, ad esprimere la felice impresa d'aver derivato acque dolci alla città di Trieste, appartengono più che altro a quell'arte di decorazione per la quale di solito gli artisti non hanno cura delle più pensate diligenze, e lasciano scoperto il fianco a quella critica che non stà paga dell'impianto, del complesso e dell'effetto totale, ma vuol anche discendere ai particolari.

Bensì, oltre al monumento Mylius e Kramer, di cui non abbiamo veduto che il modello, il quale fu scelto tra più bozzetti di concorrenti, ci pareva che, allorquando fosse stato eseguito in marmo o in bronzo, avrebbe figurato tra i monumenti più segnalati del tempo nostro quello colossale a *Leonardo da Vinci*, che fu scelto fra i tre che egli presentò al concorso, al quale convennero i più distinti artisti del nostro paese; e speravamo nell'altro, che già aveva eseguito in iscagliola in proporzioni al naturale, rappresentante la più gigantesca impresa idraulica e commerciale del nostro secolo: *Il Taglio dell'Istmo di Suez*.

Questo monumento doveva constare di cinque figure. L'*Europa* s'atteggia a congiungere l'*Eritrèo* e il *Mediterraneo;* il primo si adagia sul terreno sparso di con-

chiglie e palmizj; il secondo tocca con un piede le acque dell'Istmo; un capitello e un tronco di stile greco-corinzio ed un frammento romano, rappresentante la *Sirena* che stà fra *Scilla* e *Cariddi*, indicano come esso bagni l'Italia e la Grecia. Tra l' *Eritrèo* e il *Mediterraneo*, a raffigurare il taglio dell' Istmo, il *Genio del Commercio*, rappresentato da un giovane baldo e robusto, fa passare la *Nautica* simboleggiata in una giovane a cui il vento fa svolazzar le chiome. Insieme con queste statue fa gruppo un *Genio* alato in atto di scrivere i nomi dei benemeriti che meditarono e con volontà costante resero possibile un'impresa tanto utile al commercio universale quanto avversata da chi per essa potè credersi minacciato il primato dei mari.

Non si sarebbe potuto offerire al Magni soggetto più grandioso di questo e d' importanza più attuale e più viva. È un monumento che avrebbe devuto stare fra due mari, al cospetto di due mondi, a rappresentare l'espansiva civiltà europea e quasi ad accennare le vie dell'avvenire.

DOMENICO INDUNO

Allievo dell' Academia milanese, Domenico Induno fermò l' attenzione generale fin dalla sua prima giovinezza. Chiamato alle arti da una vocazione irresistibile, egli era sempre assiduo agli esercizj del disegno anche in quella età che le divagazioni naturali rallentano il progresso anche dei più ingegnosi. Da ciò contrasse quella pronta abilità della mano e quella sicurezza d' esecuzione che mai non manca anche ne' suoi lavori meno importanti.

Cresciuto all'arte in quegli anni appunto che Hayez abbagliava esperti e profani coi meriti reali e più ancora col fascino del suo brillante pennello e colla simpatia irresistibile della sua maniera, non è meraviglia se nelle sue prime cose l'Induno si lasciò andare all'imitazione del celebre maestro. — Il fondo però dell' ingegno dell' Induno era tale, che l'imitazione stessa

non poteva essere evidente che agli esperti. Molti vagheggiando l'originalità riescono imitatori a loro dispetto; l'Induno, invece, mentre si affannava sulle orme altrui, non poteva a meno di lasciarsi sfuggire qualche baleno di non voluta originalità. In Hayez le grazie della forma e della linea sono tali che rendono spesso la bellezza molle e voluttuosa; nell'Induno invece c'era come qualcosa di aspro e di chiuso che gli faceva velo alla bellezza e pareva quasi gli facesse temere di peccare rivelandola altrui; la tavolozza d' Hayez riluce d'una tinta serena che invita e ristora, quella dell' Induno severa invece e cupa, a tutta prima sembrava quasi voler respingere i profani.

Il quadro di concorso l'*Alessandro*, il S. *Martino*, il quadro dei *Serpenti*, il *Saul* sono un fedel saggio di quanto abbiam detto.

Ma fu a questo punto che l'Induno, il quale pareva volesse dedicarsi tutto quanto alla pittura storica, in cui ci aveva dato altissima speranza di sè colla figura del *Samuele*, ideata veramente con biblica inspirazione, fu a questo punto, diciamo, ch'esso disertò ad un tratto da quella pittura, per darsi a quella di genere. Una mezza figura rappresentante un *Vèlite veterano*, fu il felice tentativo che lo introdusse nel nuovo campo dove aveva a primeggiare con tanta fortuna.

Molti e grandi infatti sono i meriti di questo artista, e tra gli altri ne sembra grandissimo quello di essersi fatto una maniera tutta propria, talchè si può affermare che lo stile di lui non abbia riscontro in nessuno dei pittori passati e presenti; e questa lode quanto meritata, altrettanto concessa da noi senza titubanza, dovrebbe bastare a placare le suscettività che potrebbero essere provocate da ciò che di meno gradevole noi siamo per dirgli. Se dunque siamo disposti ad ammirare la potenza straordinaria della

sua esecuzione, la disinvoltura, lo sprezzo magistrale, il gusto del suo pennello, e quel prestigio particolarissimo d' intonazione onde con un colore non sempre vero riesce a far illusione all' occhio più avezzo, e a persuaderci quasi che la natura sia diversa da quella che è realmente, siamo poi costretti a lamentarci di quel suo proposito di prender l'arte a rovescio. — In altra occasione, parlando della pittura di genere, noi abbiamo accennato all'importanza di questo ramo della pittura, e, contrarj all' opinione di quelli che la vorrebbero assolutamente inferiore alla pittura storica, ci siamo invece sforzati di mostrare come ella sia della importanza medesima, quando però sia presa dal suo lato più nobile e più nuovo.

La pittura di genere non differisce dalla storica se non in questo che si propone di rivelare la vita intima, mentre la storica riproduce gli avvenimenti e i grandi personaggi che si agitano nella vita publica. Considerata in questo modo non corre divario fra l'una e l'altra in quanto alla difficoltà e all'interesse dello scopo, perchè se Walter Scott e Manzoni acquistarono tanta lode per aver riprodotti i grandi avvenimenti di epoche tramontate, non ebbero lode minore quei romanzi che ci condussero attraverso ai segreti, alle miserie, alle piaghe della nostra vita. Se la strofa altamente lirica del *Cinque Maggio* ci costringe all'amirazione, non è meno potente la poesia in farsetto di Porta e Béranger. L' arte ci deve far piangere di un pianto sincero ed utile, oppure farci ridere d' un riso cordiale ed efficace, deve commoverci insomma, e fortemente, qualunque ne possa essere il mezzo. Quell'arte che si accontenta delle mezze passioni e dei mezzi toni, che si appaga di provocare un sorriso che facilmente possa tramutarsi in isbadiglio, o di atteggiarci a una sterile pietà che non ci passa nè carne nè pelle, è

cosa, lo diciamo francamente, di cui non sappiamo che fare. È l'arte sorella di quella letteratura pallida ed esile, che credette di rigenerare il gusto imbandendoci que' cari romanzuoli cotti nell'acqua di mele cotogne, che non passano l'epidermide nemmeno alle maestrine degli asili d'infanzia. Abbiamo bisogno di essere introdotti ad assistere ai gravi dolori nascosti nelle famiglie, a quei dolori che più o meno direttamente s'annettono alla vita publica, perchè ciò che è solitario e individuale nasce e muore senza espansione e senza vantaggio; o, quando pure questa pittura non voglia in tutto comporci a completa mestizia, ci sappia però far ridere di quel riso profondo che spunta sulle nostre labbra al cospetto di questa lagrimosa comedia della vita in cui ci agitiamo.

Pare inoltre che l'Induno, insieme alla persuasione che la pittura di genere non implichi l'obligo di pensare nè di proporsi fine veruno, abbia un'altra convinzione non meno dannosa e molto più strana, quella cioè che le Arti Belle debbano occuparsi a tutto potere, non solo nel riprodurre le cose più brutte, ma nel peggiorare, quando càpiti l'occasione, la natura stessa. E in questo bisogna confessare che nel sistema del signor Induno c'è qualche cosa che veramente non si può spiegare. Giacchè se il famoso motto di Vittor Hugo: *le laid c'est le beau,* fece tanto scandalo nelle questioni letterarie, dove poteva aver pure un certo significato filosofico, applicato alla pittura, non solo è una cosa senza ragione, ma non mostra nemmeno di volerne avere. Ci può essere controversia di opinioni in molte quistioni sulle Arti Belle, ma che esse debbano, con stranissimo intento e nella presente luce del progresso, adoperarsi precisamente per far la guerra al bello e promuovere l'idolatria della bruttez-

za, è veramente un delirio incompatibile con chi ha tanto ingegno come l'Induno.

I quadri intitolati la *Questua* e l'*Incendio*, che sono i suoi più farraginosi, sono veramente opere preziose, e attestano più che mai l'originalità dell'Induno, ma provocano anche più che mai le osservazioni che abbiamo fatto. — Poco o nessun interesse d'argomento, pel modo almeno onde fu svolto; nessun aspetto forte sviluppato con potenza d'espressione; fuggita la bellezza con deliberato proposito.

E se alla natura umana l'Induno si studia di trovare le forme più irregolari ed eteroclite, quasi compiacendosi di possedere un pennello che si vendica anche delle donne, privandole di quella bellezza che è la loro arma a due tagli, anche nella natura fisica e in tutti gli oggetti che ritrae nelle sue tele, dove appena ei può, corrompe e annebbia e affumica e lacera tutto ciò che gli càpita fra mano; quindi, quel suo tenace proposito di dipingere materia fradicia e fiori appassiti ed erba ingiallita e muri scrostati e mobilia ammaccata dalle ingiurie ripetute dei perfidi *Sanmicheli*. Egli è vero che in questi oggetti corròsi e guasti dal tempo e dalla polvere c'è il *pittorico* più che negli oggetti appena usciti dalla mano dell'artefice; è pur vero che l'Induno, prediligendo le scene popolari, e compiacendosi nel fare oggetto di meditazione all'artista anche la nuda povertà (ed in ciò è sommamente a lodarsi) è come costretto ad agitarsi continuamente fra le spazzature e i ferravecchi; ma non sempre la povertà è cenciosa e lercia, e non sempre, quand'è lercia e cenciosa, merita meditazione e pietà. — La bellezza del resto si trova dappertutto, anche in mezzo alla miseria, e la virtù dei poveri è così mônda e pulita da disgradarne le sale dorate dei facoltosi. D'altra parte, la pittura di genere, per ripetere il già

detto, come la satira civile, è in obligo di percorrere tutte le classi della società, perchè è appunto la legge dei contrapposti quella che feconda la lezione morale e giova insieme all'interesse artistico.

Ad onore del vero però dobbiamo dire che nelle ultime cose egli, non accontentandosi più dell'esecuzione, in cui è universalmente riputato sì originale e potente, ha tentato di dare a più dipinti un fine più nobile e importante, facendo l'arte interprete capace della vita intima, di quelle scene che, piene d'interesse vivo e palpitante, indirettamente si legano alla storia contemporanea.

Ora a questo valente artista non resta altro che l'obligo di liberar l'arte sempre più da quel funesto *naturalismo* con quella potenza d'ingegno con cui l'ha messo in voga, dopo aver adempiuto a quelle leggi perpetue del bello che vogliono osservato il culto della forma decorosa.

FINE DELLA PARTE TERZA ED ULTIMA.

INDICE DEL SECONDO ED ULTIMO VOLUME

PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.